DEPOT LEGAL
VAUCLUSE
N° 1212

13me Année. — N° 94 Octobre 1927.

Les Cahiers du Sud

SOMMAIRE

GONGORA .... *Poèmes*
MARCEL BRION .... *Gongora*
ALFREDO GANGOTENA .... *O ! Soleil parmi les eaux*
RENÈ JOUGLET .... *Nuits à Londres*
GEORGES BOURGUET .... *Méditerranée*
DANIEL ROPS .... *Antone Tchekhov*
RENÈ VERRIER .... *Nocturne sur le mode lydien*

CHRONIQUES

LA POÉSIE, par Louis Emié, André Gaillard, Emile Carbon, Gabriel d'Aubarède. — LES LIVRES, par Gabriel d'Aubarède, Georges Bourguet, Etienne Burnet, André Gaillard, Aimé Lafont, Léon Duesberg, Roger Brielle. — LES REVUES, par Georges Bourguet. — LA PEINTURE : *Christian Bérard*, par Georges Hugnet.

A MARSEILLE, par Gaston Castel, Jean Malan, Jules Roque, André de Masini.

A NICE, par Charles Barzel.

BUREAUX : MARSEILLE (siège) : 10, Quai du Canal.

N° 94 13me Année Octobre 1927

Les Cahiers du Sud

Tome III. — 2e Semestre 1927.

Poèmes

I

Les vers que m'a dictés une douce Muse
Sont tous, — errant, — les pas d'un pèlerin :
— Dans une confuse solitude
Perdus les uns, les autres inspirés.

II

POUR LE POETE GARCILASO DE LA VEGA

Le liquide cristal qu'aujourd'hui de cette fontaine
Tu admires en cheminant,
Est celui-là même de l'Hélicon :
Si tu peux, arrête
Tes pas un court instant,
Et tu boiras précieusement
Des ondes que du Parnasse
Garcilaso a amenées dans sa riche vallée (1).

(1) *Vega*, en espagnol, comme le nom du poète.

III

EPITAPHE DE LA MUSICIENNE LYRA

La belle lyre repose maintenant muette
Sous ce marbre, que sans doute
Elle a convoqué, bien que muette,
Comme elle le faisait, quand elle était tout harmonie

Si le Tage dore des sables,
Qu'il illustre ces pierres, — pieux monuments
De cet instrument des Muses.

IV

A DON CRISTOBAL DE MORA, MARQUIS DE CASTELRODRIGO.

Arbre dont les rameaux fortunés,
Dont les nobles mures sont des fruits royaux,
Teint du sang de loyaux
Capitaines, — qui ne furent pas amants malheureux,

Dans les campagnes du Tage les plus dorées
Et que son cristal favorise le plus,
Tu t'élèves à l'égal du sublime palmier,
Et tu dépasses les lauriers élancés.

Moi, ver à soie, puisses-tu m'alimenter de tes feuilles ;
Oisillon, que tes branches me soutiennent
Et, pèlerin, que ton ombre me protège.

Je filerai ta mémoire parmi les nations ;
Je la chanterai, faisant taire toutes autres renommées,
Et je vouerai à ton temple mon chemin.

V

POUR UNE DAME DE CORDOUE

Aux eaux abondantes, roi des autres fleuves,
Illustre en renommée et cristallin en ondes,
Toi dont une rude couronne de robustes pins
Ceint le front et l'ondoyante chevelure,

Toi qui, laissant ton nid caverneux
Dans la montagne la plus proche de Segura,
Tords ton royal chemin à travers la terre andalouse,
Superbe, rapide et écumeux,

A moi qui de tes fertiles bords
Foule, quoique nourrissant un illustre amour,
La noble arène d'un pas fait d'humilité,

Dis-moi si parmi les blondes pastourelles
Qui se sont mirées dans tes eaux,
Tu as vu beauté ou grâce à celle de Chloris pareille.

LUIS DE GONGORA.

(Traduit de l'espagnol par Alzir Hella et O. Bournac.)

Gongora

C'est à Cordoue, qu'un jour j'ai compris Gongora. On peut relire maintes fois ses poèmes sans pénétrer leur sens secret. On peut les faire tourner et miroiter comme des œuvres d'art parfaites, sans connaître d'eux autre chose que l'apparence extérieure. Mille lumières s'y glissent et s'y jouent sans entamer le cristal aigü des arêtes. Les couleurs se fuient et se rejoignent dans un prisme tournant qui nous éblouit et nous subjugue. Fascination de cette dureté superbe et lisse qui se brise en éclats et se recompose en nouveaux jeux. Mais tant qu'on s'obstinera à considérer les poèmes de Gongora comme des pierres précieuses closes, on ignorera ce que contient leur creuset. Peut-être faut-il les briser pour découvrir la goutte de sang, la larme qu'elles renferment, de même que les cristaux, parfois, gardent une eau mille fois millénaire prisonnière de leur sortilège.

Le mur de la Mosquée coupait le ciel d'une arête si pure qu'elle ne semblait pas immobile, mais comme tremblante encore de sa perfection. Il y avait dans la poussière une odeur de décrépitude et de mort. Les maisons aux patios sonores dormaient. Sur la route s'évertuait le claquement des petits sabots, agités dans un tourbillon blanc par le trot résigné des petits ânes. Une eau grasse et trouble se traînait sous l'arche d'un pont. La chaleur dans ces premières heures de l'après-midi était sèche, âcre, un peu amère. Les sens épris de jardins et d'eau, résistaient à la torpeur. Pour se tenir éveillés, ils s'avançaient en virtuoses, sur la corde lâche de toutes les sensations, ils se tendaient pour ne pas faiblir, pour arriver au bout de la corde, malgré la nausée, la lassitude, la mollesse.

J'ai compris l'attitude de ce poète devant la vie et tous ses problèmes, devant les drames du cœur et le tragique de l'art. Et depuis je n'ai plus relu sans angoisse tel

sonnet de Gongora, où je n'avais vu auparavant qu'un jeu merveilleux, mais sans péril, et je l'ai aperçu soudain, très au-dessus des têtes assemblées sur la place, s'avancer sur le fil tendu, entre deux tours avec son balancier étincelant.

Débarrassons-le de tout détail biographique. Ne regardons pas ce qui fut avant et après lui. Sa vie, elle aussi, nous est indifférente. La clef des hommes n'est jamais dans les événements qu'ils ont vécu, mais dans les autres, et l'ombre portée est souvent plus essentielle, plus réelle que l'objet. Nous tenons une œuvre entre nos mains. N'interrogeons pas autour d'elle les accidents de l'existence. Regardons en elle, déchirons toute sa transparence, creusons-la jusqu'au cœur, mais défions-nous de cette transparence même. Il n'y a de sécurité que dans l'opaque, le compact. L'eau translucide nous dissout et nous noie. C'est pourquoi j'aime le grain serré, lisse et sonore des jades, pourquoi je préfère leurs échos sourds aux mille voix complaisantes du cristal si facilement ému.

Le visionnaire se penche sur la boule de verre et trouble sa limpidité de visions fumeuses. Il emplit de ses propres images la pure, l'impeccable sérénité du vide. Les brumes se plaisent aux courbes, elles se collent aux chutes des lignes et peuplent la sphère d'opalescences véridiques ou fausses. Mais la pierre brute enferme un démon précis et net qui se loge dans chaque aspérité, griffe dans les pointes, se couche sur les surfaces planes. Taillez-là, vous lui imposez une contrainte qui l'oblige à déplacer son corps, à transformer ses mouvements. Et vous le pourchassez avec tous les angles de la lumière qui fouille son refuge et dénude une partie de lui-même, à chaque glissement du point brillant de l'épiderme de la pierre jusqu'à son noyau essentiel.

J'ai poursuivi le démon de Gongora dans ses poèmes si limpides et si obscurs, et je l'ai vu prendre des formes diverses et capricieuses, pour fuir le rayon vif, ou le suivre.

Formes parfaites et telles qu'il n'en existe peut-être point d'égales dans la poésie, à l'exception de certains poèmes chinois et persans. Formes dramatiques dans lesquelles se fixe pour l'énernité le dialogue du poète et du poème, cette confrontation tragique qui a tantôt les

apparences d'un meurtre, et tantôt celles d'un enfantement. L'œuvre est parfois le procès-verbal de leur réconciliation, ou le contrat définitif de leur haine, ou leur condamnation. Chez Gongora c'est à la fois martyre, délices, expiation, transfiguration. Victime de cette lutte le poète meurt dans le poème, et disparaît dans un sillage vibrant où la passion, prise comme l'eau par un grand froid, se condense et se durcit. Nous tenons entre nos mains le total de cette opération, la pierre philosophale de cette alchimie, le *reste*. Ce qui était périssable s'est mêlé aux vapeurs du feu, aux refus emportés par les bains essentiels. C'est un être nouveau, complet, en soi et définitif, soustrait aux nouvelles métamorphoses, incompatiblement défendu contre la vieillesse et le néant. C'est un poème.

Et ceux qui dans cette déchirante agonie, dans cette parthénogénèse exaspérée, ne discernent que la minutie du lapidaire ou la patience du joaillier, peuvent associer au nom de Gongora celui de Lyly ou de Marino, ils n'auront aperçu qu'une forme littéraire, une chrysalide déserte, un vêtement vide, là où palpite un être entier, sens, chair, cœur et cerveau. Peut-être a-t-il désiré lui-même cette équivoque, peut-être a-t-il à dessein peuplé ces labyrinthes d'issues factices et de retraits propices à la flânerie, pour nous égarer, satisfaire le promeneur content de peu, irriter le chercheur plus perspicace, offrir des coussins à celui qui aime le repos et des abîmes à l'apprenti sorcier, qui s'aventure avec des conjurations imparfaites dans cette terre des dieux et des démons ?

Problème poétique, si l'on veut, mais en ce sens que tout problème poétique est, avant tout, une décision de la vie, un « coup de dés » où l'on joue sa fortune présente et ses richesses futures, une acceptation ou un refus selon l'arrêt de l'aiguille. Table de jeu, peut-être, mais où Hamlet s'asseoit à côté de Kleist, de Novalis, de Foscolo, de Byron, de Léopardi, et prend les dés. C'est ainsi que le poème est le visage le plus véridique de l'existence, le chiffre même de la destiné.

Tout œuvre d'art est une lutte. Nous n'apercevons souvent que le cortège triomphal de la victoire, mais parfois nous voyons les adversaires tomber épuisés, encore enlacés, au cours de ce combat où nous pleurons sur l'ange vaincu, mais où nous désespèrerait la défaite de

Jacob. Tel tableau, tel roman, nous donne l'impression d'un répit, dans ce duel, d'un moment où les combattants se séparent, et s'observent haletants, avant de s'étreindre de nouveau. Les artistes qui nous touchent, le plus sont ceux qui gardent les marques de la bataille, les meurtrissures, les plaies, le sang, et ceux qui soutiennent du bras la victime, et déplorent leur succès. Et davantage encore ceux-là, qui s'en vont hagards, inquiets, torturés de doute, sans savoir quel fut le vainqueur, et qui traînent de la même main leur orgueil et leur humilité.

Gongora porte, trophées exemplaires, des poèmes où il a caché le meilleur de lui-même, et le pire, ses aveux, ses dénégations, et ses silences, et aussi ces cris soudains, aussitôt étouffés, qu'il n'a pas eu le courage d'effacer, craignant que, peut-être, nous ne comprenions pas. Les désespoirs de l'homme et les ivresses de l'artiste s'enlacent de même que sur les bas-reliefs antiqus les bucranes alternaient avec les guirlandes de fruits. C'est de chair périssable, de pulpe fragile que se nourrit l'esprit immortel.

Lorsqu'on aborde pour la première fois les poèmes de Gongora, on songe à ces chefs-d'œuvre des joailliers d'autrefois où l'on voyait des personnages de nacre et de lapis se promener dans des jardins de pierres précieuses, s'asseoir auprès des cascades en cristal de roche, faire le geste de cueillir des fruits d'opale aux branches de corail. On s'aventure avec une crainte émerveillée dans un univers minéral semblable à ces souterrains dont s'enchantent les légendes orientales pour y entasser de fabuleux trésors. On évoque les métamorphoses que les mains de l'eau font subir aux vieux vaisseaux, aux squelettes nus, ces transformations féeriques que décrivait la chanson d'Ariel « en quelque chose de riche et d'étrange... » Quelques comparaisons végétales apparaissent bien ça et là, mais ce sont des fleurs impersonnelles, abstraitement éternelles — la rose, le lis... immortelles parce qu'elles reviennent chaque saison, sans souci de s'individualiser, car ce n'est pas telle rose, tel lis, mais quelque chose qui ne passe point, ou qui passe si vite qu'il semble immobile, perpétuel, et contraste avec l'être humain, si mortel.

Le monde de Gongora est construit de pierre et de métaux mais des pierres les plus rares et des métaux les

plus travaillés. Il n'accepte rien de brut, il repousse l'informe, il ne refuse son élaboration à aucun objet, si modeste soit-il. Toute chose entre dans son œuvre avec une parure de splendeur et un visage d'éternité. Et comme l'artiste qui doit travailler soigneusement les matières les plus précieuses, choisit des outils précis, les plus délicates limes, l'arête du rubis, la poussière du diamant, le poète Cordouan écarte les instruments grossiers, les phrases monotones, les mots frustes, les vocables mal dégrossis ou trop usés pour avoir trop passé dans trop de mains. Rien ne révèle mieux l'âme d'un poète, que le choix de son vocabulaire. L'un accepte tous les mots, d'où qu'ils viennent, minutieux ou grossiers, il les agite, il les frotte l'un contre l'autre comme des cailloux, et si la vague est puissante, le galet s'arrondit et se polit, et dénonce le trésor intime de ses veines, porphyre ou travestis. Un autre trie les plus rares outils, mais il emploie leur délicat tranchant à des besognes de bûcheron, il les émousse et les salit. Et pour tant d'autres, le drame de leur création ne fut-il pas qu'ils avaient mal choisi leur maillet ou leur ciseau ? Le don de l'ouvrier se reconnaît à ce qu'il saisit, directement, sans hésitation, l'outil qui lui est, à cet instant nécessaire, adapté à la matière, à la force de son bras, et selon qu'un trait requiert plus de finesse ou de vigueur, un sillon profond, ou un frottis léger. Le mauvais artisan se trompe d'instruments et manie maladroitement ceux que le hasard ou son ignorance lui glisse entre les doigts.

Mais l'artiste, et il en est chez les artisans, se défie des objets communs. Il veut que sa main trouve une prise facile, que nulle imperfection de l'outil ne mette en danger la destinée de l'œuvre, et il préfère, au préalable, construire son enclume, forger ses aciers. Création précédant la véritable, il veut connaître la densité, la résistance et le poids des armes qu'il emploiera dans la lutte. Il fouille dans le tas de gouges et de pinces qu'on lui présente et il reprend pour leur donner sa trempe et son fil, les meilleurs, ceux qui s'adaptent le mieux à ses forces et à l'objet de son effort. De même le poète crée son vocabulaire. Il sait que les mots ont la couleur et le prix que nous leur donnons, et il les veut dans une frappe neuve, avec un dessin net et sonore. A force de les essayer tous, il a appris qu'il n'y a qu'un mot pour une

idée, pour une image, et si ce mot n'existe pas, il le fabrique sur le champ, un mot tout récent, nouveau-né, brillant et frais, sans taches de doigts. Un mot qu'on a martelé soi-même fera une griffe qui ne cèdera pas quand on lui confiera l'arête d'une pierre à mordre. C'est un clou, bleu encore de la fonte et sans rouille, un clou pour le marbre ou l'or qui ne se courbe ni ne se brise. Connaissant le prix des joyaux qu'il méditait, Gongora leur voulut une armature délicate et solide, il rejeta tous les mots faibles, ceux qui se traînent, et les équivoques aux louches complaisances. Il les voulut souples et aigüs comme l'acier des épées musulmanes, dignes du trésor qu'ils devaient porter, et capables d'en préserver l'indestructibilité. Si, parfois, ce vocabulaire est valable pour lui seul, s'il nous déconcerte, c'est en raison de l'intensité trop grande qu'il contient. La force dynamique du mot est demeurée la même, c'est nous qui ne trouvons plus le secret de l'explosion.

Avec cette attention des vieux maîtres qui broyaient eux-mêmes leurs terres colorées, et qui les mêlaient, en dosages infaillibles, à des huiles dont ils connaissaient l'efficacité, le poète dénonce le mot qui pourra ternir, ou changer de couleur. Il redoute la trahison de l'instrument, la jalousie de la matière qui, parallèlement à l'artiste, fait son œuvre dans les craquelures et les décolorations. C'est pourquoi les poèmes de Gongora nous éblouissent par leur éclat neuf, la limpidité lisse de leur poli, le tissu inentamable de leur grain. Il peint avec un peu de couleurs, sa palette porte presque uniquement la pourpre, l'or, le blanc et le vert, mais il les associe avec une merveilleuse virtuosité, il les place sûrement dans la plénitude de leur épaisseur et de leur brillant. Econome de couleurs, il prodigue les gemmes. Tous les trésors fabuleux ont glissé jusqu'à ses mains. Les fleuves de l'Inde et les veines du Caucase, portent vers lui l'abondance des métaux et des pierres. Des coquilles inconnues s'ouvrent pour lui offrir toutes les perles, de la plus pâle à la plus sombre. Combien la pauvreté du Démiurge paraît dérisoire, à côté de cette profusion ordonnée pour reconstruire le monde. Non plus soumis à la putréfaction, mais éternellement lumineux et châtoyant, par le génie du poète et transmue l'argile vulgaire du corps humain en un joyau multicolore où s'enchassent les pierres de tous les feux.

Merveilleuses poupées, avec leurs scintillements d'idoles asiatiques, les femmes que chante Gongora, s'avancent dans un bruissement de métal. Des veines de saphir sont immobilisées sous des épidermes de perles, et nous fermerions les yeux devant tant de reflets et de prismes dansants, si nous n'étions fascinés par leur beauté inhumaine. Nous n'osons toucher leur chair rayonnante et glacée, nous tremblons de découvrir le secret mécanisme d'un automate, ou, plus effrayante encore, une véritable chair putrifiée emprisonnée dans la raideur de l'escarboucle.

Vivent-elles, ces femmes que Gongora aima, ont-elles possédé un cœur, des mains, des yeux semblables aux nôtres ? Furent-elles des créatures mortelles, adorablement imparfaites, ou les a-t-il construites parfaites selon sa fantaisie? Est-il l'ingénieur de ces somptueuses marionnettes ou déguise-t-il seulement sous leurs orfèvreries des corps qui furent vivants ? C'est le secret du poète.

Qu'importe, elles furent pour lui telles qu'il les décrit. Qu'il les ait embaumées dans ces aromates métalliques et cristallins, ou qu'il les ait, dès leur création, voulu telles, elles demeurent dans l'éternité avec le masque qu'il leur a donné, et nul d'entre nous ne saura jamais si ce masque couvre un visage, ou en dissimule le néant.

Mais c'est ici, dans cet agencement merveilleux de pierres et de bijoux, que nous saisissons le véritable Gongora. Femmes qui furent ou femmes rêvées, que valent ces distinctions? Il les a faites immortelles, interdites au changement, à la décomposition. La hantise de ce qui se passe et se détruit est vaincue dans son œuvre. Qu'importe si son corps deviendra la proie du ver, son poème n'offre aucune fissure, aucune matière susceptible de pourrir. Femmes mortelles, femmes aux corps fragiles, aux cœurs périssables, femmes qui seront vieilles et décrépites et laides, vous n'existez plus pour lui. Réjouissez-vous de la métamorphose qui vous perpétuera, identiques, vers l'éternité. Magique opération de l'amour qui sait défendre l'objet aimé contre toutes les forces de la vie et e la mort. Pour sa jouissance et sa dévotion, et — orgueil andalou — pour notre admiration, notre désir.

Ce besoin d'éternité dans la vie et dans l'amour,

c'est le signe le plus personnel de Gongora. Ceux qui le considèrent comme un sertisseur précieux d'épithètes et d'images, un virtuose ciseleur de mots, pour le plaisir vide de son habileté, méconnaissent l'intensité des sentiments, la véhémence des passions qui ont remué le cœur de l'homme. Le poète leur a imposé leur discipline, leur forme. Il les a soumis à son exigence de durée, mais il n'est jamais parvenu à rendre insensible ces créatures de son esprit. Tel sonnet, il est vrai, n'est qu'acrobatie verbale — l'artiste cisèle un bijou fantasque pour essayer ses outils — mais il réserve son art à des fins plus graves qu'un jeu, même si ce jeu doit éblouir la Cour et faire pâmer les amateurs de poésie. Rien n'a plus obscurci le véritable génie de Gongora, que la célébrité dont il a si largement joui.

De même qu'on approche une coquille de son oreille pour entendre le vaste bruit de toute la mer, penchons-nous vers ces poèmes, atteignons dans son action même le processus de création qui s'applique aux pensées, aux sentiments. Ces femmes qui traversèrent le cercle magique de sa vie, il les purifia de la souillure de la naissance, de la souffrance et de la mort. Il les voulut préservées même de la joie, hautaines, scintillantes de mille reflets, inaccessibles, — même à lui — parfaites selon son désir. Mais il refusa pour lui-même le bénéfice de cette transmutation. Il garda le privilège de la souffrance et des larmes, et l'amertume de son cœur et l'ironie douloureuse de son esprit. Mais il enferma ce trésor humain dans son cœur le plus secret. Il savait que les larmes et le sang saliraient les pierreries, souilleraient leur pureté, leur incorruptibilité. Il soumit ses sentiments à la discipline de son art, il les effaça sous des corselets ciselés, chargés de cabochons et de figures allégoriques. Peut-être même n'avait-il pas conscience de ces transformations, et le poète accomplissait-il son œuvre, indifférent aux matériaux que l'homme lui jetait.

Il y a cependant dans l'œuvre de Gongora, des moments où il semble que le talent de l'artiste ait soudain renoncé aux apprêts, aux élaborations précieuses. Sentait-il alors cette lassitude, cette impression que tout est inutile et absure ? La dure discipline de l'art fléchissait-elle devant un torrent plus profond qui traînait des pierres et des branches arrachées, et dévastait le cœur de

l'homme ? Toute poésie n'est-elle pas déguisement, fausseté, mensonge, et ne faut-il pas, quelquefois, renoncer décorer ses désirs et des désespoirs ? En ces moments de détresse, la poétique de Gongora disparaît, il reste quelque chose de déchiré et de saignant qui est un poème, un poème nu qui bat.

Ils sont bien rares ces moments dans cette œuvre considérable, mais ils nous permettent d'atteindre l'essentiel de Gongora, tout ce qui n'a pas fait sa gloire, tout ce qui n'était pas la mélodie du « cygne andalou », une confession âpre et douloureuse, qui nous étreint et nous déchire. Le Gongora que nous apercevons alors n'infirme pas l'autre, celui des orfèvreries verbales et des subtiles élégances de l'esprit. Il le complète, il est le revers de chair de cette cuirasse gemmée qu'il a opposée au monde et qui n'a pas suffi à la défendre. Et ce sont ces poèmes là que nous relisons le plus souvent, non pas ceux où il a magnifiquement orné son refus de la vie ou sa déception, non pas ses compliments d'ironique emphase au Mazanarès ou à l'aqueduc de Ségovie, mais ces sonnets ardents et amers où il y a tant de colère et de désespoir.

Ecoutez avec ses cadences lourdes, semblables à celles qui rythment la marche funèbre de l'Intermezzo, la plainte du poète malade, aveugle, pauvre, abandonné de tous, qui se voit, comme un captif « déjà en chapelle, et condamné sans recours à quitter cette vie. » Et quel regret, puissamment, le meurtrit d'abandonner tout ce qu'il n'a pas goûté et de partir « expulsé par la faim, comme rassasié... » Car s'il créait avec les matériaux fantastiques de la construction poétique un univers somptueux, rassasiant tous ses désirs, il souffrirait aussi de sa solitude, de sa pauvreté. Il connaissait la jalousie des poètes et des courtisans, la faveur qui s'enthousiasme et passe, la raillerie des sots et l'admiration plus outrageante de ceux qui ne comprennent pas. Le dénuement de cet homme fut terrible, et aussi cette misère ignoble du vieillard, aveugle, abandonné avec une maigre pension, et que l'indifférence, l'absence de gloire et de tendresse, cloîtrent comme une prison. Nous comprenons alors l'amertume de ce cri « Ma faute fut d'être si malheureux, et la plus grande d'être d'un naturel si timide... » Ce n'est plus la solitude pastorale chantée comme les délices du cœur et de l'esprit, et qui est mélancolie

élégante, lassitude calculée pour éveiller plus de désirs. Seul, « en chapelle », sans auditeur, sans amis, il meurt et nous ne savons pas s'il garde le souvenir de choses qu'il ait vraiment étreintes, ou s'il n'a jamais possédé que ce qu'il créait, les prestiges de son imagination. En ce moment, ce ne sont plus des pierreries qu'il cherche, mais des choses périssables pour ne pas outrager la mort qui siège près de son lit. Il ne croit plus aux passions éternelles, aux mots indestructibles, il voudrait retrouver la chair des lèvres, — non les rubis —, la souplesse morbide des cheveux, — non les fils d'or —, la fragilité des yeux, — non les saphirs —, et un corps palpitant qui ne soit ni de marbre ni de nacre, et un cœur, pour lequel il n'y a pas d'équivalent dans les plus précieuses chambres de bijoux. Avec le bruit déchirant du verre qui se brise, il croit voir s'effondrer autour de lui cet éblouissant palais dans lequel il s'est enfermé. Et il crie d'angoisse, il prie Dieu et sollicite « une haute pitié de sa haute main... » Dernier désespoir de l'artiste que déserte même son orgueil ! Mais le palais de joyaux reste debout, c'est le corps du poète qui s'abat et se détruit. Autour du squelette de diamant, la chair vile se corrompt, mais rien n'a pu rayer les pierres éblouissantes, ni les ternir. Les cris d'angoisse se dispersent et s'apaisent. L'homme regagne son néant. Le poème survit, cri de triomphe. Tel que le poète l'a voulu, tel qu'il l'a fait pour substituer à sa chair, un métal pur, pour perpétuer dans sa sonorité les trois syllabes, orgueilleuse cloche, de son nom.

Marcel Brion.

O Soleil, parmi les Eaux !

Aussi loin que la mémoire agence les multiples visages
de l'oubli ;
Aussi loin que cette présence féminine m'enchantera dans
l'éternité de son amour ;
A la mesure de tout abîme, de sa joie,
Dans l'aérienne splendeur des roses s'étendent mon geste
et mon royaume.
Comme un souffle,
comme les vents au centre avide de la flamme,
Elle était le mouvement et la force de ma vie :
Ineffable amour dans ses délices me comblant de mille
tendresses,
et mille violences, de ténèbres et de pluie.

A présent j'ai bien franchi les trois étapes de la nuit ;
Mais la passion qui me consume vole droite dans mon
esprit,
Vole ardente comme un bruit
de flammes dans les solitudes de la nuit.

Lèvres, lèvres à vous ! dans cette connaissance la plus
douce !
Allez, ô lèvres, plus rapides que les ailes nocturnes du
désir :
je vous suis dans ce fleuve de blancheur :
dans l'hymne et dans l'élan de ma gorge désolée.
Parole qui somnoles et t'attardes aux dédales de mon
ouïe,

Parole, pousse donc ce cri de grâce au dedans de moi !
aide, enfin, mon âme à s'exhausser dans son éblouissante eucharistie :
Mon âme, à travers ce corps de cendres et de froidure,
Comme un nid de braises dans la mer,
dans l'élixir des ombres, dans l'azur,
Se dressant
telles les trombes pariétales de ce monde lumineux !

Vision, me seras-tu seulement décevante et vaine ?
vision de brumes, de larmes et de soie ?
Tu me charmeras
Néanmoins, belle épousée, dans la plénitude de ton climat !
La lune mouille ton cristal de transparence,
La lune à tes pieds résonne dans l'éclat
et la fraîcheur environnante des vallées.
Un ange alors se montre dans l'extase,
un ange se nommant dans les vocalises de ta voix.
Douce et lointaine accorde-moi
comme jadis de respirer
— et comme les airs dans les pulpes et les calices du printemps —
comme jadis de respirer ton corps de gloire,
étrange écho des fleurs dans mes années.

Tu te penches, ô ciel, somptueux Seigneur des ruisselantes solitudes,
tu descends et me visites :
Persévérance alors du chant, persévérance de notre vie dans ces jardins.
Souvenez-vous de moi, feuilles luisantes au fil des eaux :
liquides clartés, filles du vent et du vertige qui tournoyez à même l'épiderme de ses seins
— O seins, comme une dévorante haleine d'amour,
de cette reine éclatante dans ses jardins !

Chères formes en allées,
Formes révolues qui murmuriez pareilles à ces dentelles
de sable et de fumée,
Vers vous j'aspire, et la chair se gonfle dans l'anxiété
de la douleur ;
Profondément je vous guette et vous appelle
dans la rosée nocturne,
dans la fébrile humidité de la paupière.

Ailleurs le vent claquait de sa voile dolente.
Oh! cette voile qui claque furieusement comme la galène
au sein rouge des morts !
Elément de cruauté,
dans ta colère d'ange adoré
M'abandonneras-tu jamais au sel perfide de la tempête?
Me faudra-t-il pourtant me voir assailli méthodiquement
par ce ver de deuil et de tristesse ?
Or non ! mille tours d'intelligence, mille tours et révé-
rences, à la rescousse, me soutiennent,
et ce profond soupir petit à petit qui me délivre!

Saisissement ! saisissement !
Vous avez, odorantes boiseries, maintes fois égayé les
regards d'un prince taciturne.
Vous, lambris d'une haute et somnambule forêt,
haute et solitaire forêt de miel bruissant
Où tu aimais, mon étrange épouse,
du sombre hiver t'entretenir.
Grande Forêt,
Dis-moi donc la joie du fleuve réintégrant, par tes vais-
seaux, les altitudes des cieux.
Onde verte de la terre,
Forêt dans le silence cristallin des yeux,
Est-ce là ton aile bienheureuse, au travers des pluies,
s'épanouissant dans le sillage des sables et des
fontaines ?

O soleil parmi les eaux !
L'aigle, aux portes de son éclair, m'annonce
un bruit de cloches dans le plumage des oiseaux.
Pour autant que je m'avance, au gré des astres, le paysage se dessine, se ramifie.
A travers l'espace, duquel rayonnent les lumières du jour,
Amoureuse Amie,
tes veines résonnent, et tes grands yeux,
du battement des sources et des glaciers.
Paré d'un songe, si maître d'un fier désir un homme s'aventure dans cette saison :
Ah ! puisse son cœur, s'éternisant sous l'enfance ombellifère des cieux,
puisse-t-il s'ouvrir aussi vaste dans l'attente de la plus solennelle félicité :
Car tu brûles pour celui-là, exigeante épouse,
d'une flamme inassouvie et non pareille en fixité !

Alfredo GANGOTENA.

Nuits à Londres [1]

Ils furent à Londres au matin. Leurs chambres étaient contiguës. Michel prit congé de sa femme qui, fatiguée, se mit au lit. Il fit sa toilette et s'en alla à ses affaires. Françoise dormit jusqu'à midi. Elle apprit par la femme de chambre que son mari ne viendrait pas déjeuner. Il avait défendu qu'on l'éveillât, il exprimait ses regrets ; mais il serait de retour à cinq heures. Françoise toucha à peine au repas qu'on lui servit. Etait-ce la fatigue ? Au fond d'elle-même s'étendait parfois depuis quelque temps une région morose. C'était comme un dégoût ; c'était, sur la langue et dans les narines, des vapeurs chaudes, propres à l'étourdir. Elle s'enfermait alors dans sa chambre, fumait et bientôt ne fumait plus, peu capable de réagir contre une mélancolie dont elle ne soupçonnait pas la cause. La nuit elle s'éveillait en sursaut, effrayée par un cauchemar, et se retrouvait couverte de sueur.

Elle téléphona à Nataly Mining qui ne lui fit pas attendre sa visite. Elle connut les derniers potins, apprit que Nataly épousait le lord, les quarante ans de différence d'âge n'étant pas (au contraire, disait-elle) pour gêner cette enfant menue et rousse, au visage d'une pâleur tachetée de son, d'une indolence et d'une vivacité de lézard. A cinq heures, l'ascenseur les descendit à la salle de thé, où Michel vint les rejoindre, Françoise lui fit mauvais accueil, puis son humeur s'améliora. Nataly s'étant retirée, ils firent des visites, celles qui paraissaient leur devoir être agréables, et qui le furent.

Sir Archibald Comney traitait, ce soir-là, quelques financiers éminents de la cité, maîtres du trafic et des changes, en général plus traditionalistes que sages, qui

---

(1) Extrait d'un roman : *Frères...*, à paraître chez Bernard Grasset.

savent oser toutefois, fils de l'Empire. Ils marquèrent à Michel Cordouan une de ces considérations qui peuvent flatter un homme. Ils n'étaient pas ici pour leur plaisir. Le Français perspicace arrivait de Russie : ils se groupaient pour l'entendre. L'exposé qu'il leur fit, aride et riche comme un mémoire d'agent de change, maintint longuement dans le silence, à l'heure des cigares, ces cinq ou six hommes dont le crédit pouvait beaucoup, égalant toutes puissances ; et Françoise, cependant que des femmes charmantes l'entretenaient de modes et de spectacles, éprouvait de la satisfaction. Quand ils eurent pris congé de leurs hôtes, Michel, la main sur la poignée de l'automobile :

— Est-ce que nous allons rentrer déjà, Françoise ? Je ne suis pas fier de vous avoir infligé cet exposé commercial, un vrai pensum. Mais les yeux de ces femmes, pour vous quel triomphe ! J'aimerais vous donner quelque distraction. Voulez-vous que nous allions au théâtre ?

Elle le regarda de travers et répliqua :

— Et qui voulez-vous entendre ?

Il ne répondit pas directement, mais donna ordre de les conduire au musil-hall. L'orchestre nègre, et le contraste d'un bal écossais, rêve naïf des cornemuses ; un poète qui lisait des vers de confection, laissant nonchalamment tomber ses feuillets, feuilles certainement tout à fait mortes ; un défilé de girls mécaniques, endiablées et qui criaient une bonne chanson burlesque ; — Françoise n'aurait pas nié son plaisir. Ils soupèrent. Ils rentrèrent assez tard, et sur la porte de sa chambre, Françoise dit :

— Sir Archibald et ses amis vous tiennent en haute estime, Michel, je l'ai vu.

Il s'inclina.

Cette nuit-là, Françoise eut du mal à s'endormir et elle s'éveillait fréquemment. Elle accusait le champagne. Cependant elle était sans impatience, elle restait tranquillement allongée, elle acceptait son insomnie.

Elle s'éveilla fort tard encore et sut que déjà son mari était sorti et rentré. Il vint la saluer, lui apprit que c'était aujourd'hui samedi, et qu'en conséquence son après-midi était libre, c'est-à-dire toute à elle. Comment désirait-elle qu'ils l'employassent ? Elle s'en remit au goût de Michel.

— Nous irons donc, dit-il, à Epping ; il y a longtemps que je désire revoir la forêt. Il se peut qu'elle manque de pittoresque ; pour moi, je me souviens d'un jour où elle me parla littéralement à l'âme. Hâtez-vous. Nous partirons après le déjeuner.

Ils firent arrêter leur voiture à l'orée du bois et ils donnèrent au chauffeur un rendez-vous pour le soir. Les frondaisons rouillées pendaient sur la route comme des décors. Ils suivirent un sentier tout en lacis où ils marchaient à la file. Une mousse épaisse, une abondante toison végétale d'un beau vert humide et sombre, garnissait le sol ; sur le ciel couleur de perle se découpaient les ramures, parmi lesquelles jouait un écureuil, panache roux, seule présence. Le silence des bois, à la fin de l'hiver, quand la sève est tout épuisée, cet engourdissement au trois quarts mortel, prend rapidement un caractère de solennité.

— C'était un jour pareil à celui-ci, dit Michel.

— Eh bien ?

Mais il se tut. Un temple apparaissait entre les troncs des sapins, large de base, écrasé sous ces arbres, entouré de fusains et tapissé de lierre, le porche grand ouvert, patriarcal.

— Maintenant, dit Michel, je vois mieux la route. L'auberge est là.

Ils continuèrent de marcher, et le silence les escortait. Leur vie semblait se cantonner en eux, n'être plus tributaire des événements, elle semblait s'être approprié cette paix ou s'être fondue en elle.

L'auberge, un chalet de sapin rougeâtre, d'assez grandes dimensions, est bâtie dans une clairière : un balcon ajouré en fait le tour, à la hauteur de l'étage ; elle ressemble aux brasseries forestières du sud de l'Allemagne.

La salle où entrèrent Michel et sa femme, spacieuse au point de tenir à elle seule le rez-de-chaussée, était meublée de tables sommairement équarries, de sièges rustiques.

— Voilà, dit Michel, rien ne change, la guerre passe et les années, et l'on revoit sans étonnement ces visages. Sont-ce les mêmes jeunes femmes qui nous servaient de la bière ? Elles ont donc gardé leurs vingt ans. Ah ! Dieu ! vous, Françoise, cette année-là vous n'étiez pas

au monde. L'amour lui aussi aveugle ceux qu'il veut perdre. Dire que je vous ai épousée, vous, cette enfant.

Elle sourit. Il raconta l'excursion à laquelle il avait fait allusion à plusieurs reprises.

— Nous venions de Lewisham, qui est bourgade du Kent, Lévy et moi. Lévy, c'est le fils d'un banquier bruxellois, aujourd'hui banquier lui-même, comme son nom l'indique ; à cette époque, élève, comme je l'étais, d'un collège commercial. Cinéma du souvenir : la curieuse assemblée que notre classe de jeune gens. Un Locarno en puissance : Allemagne, Italie, Belgique, France et Angleterre bien entendu. La vérité m'oblige à dire que le baron prussien, neveu du défunt Waldersee, le maréchal dit chinois, ne valait pas les clous de ses bottes. C'est dans cette maison que j'ai vu le premier aplatissement d'un hobereau devant la haute finance ; j'en ai vu d'autres... Nous étions donc venus à Epping. C'était un dimanche, et précisément c'était l'heure où les fidèles sortaient du temple. Des hommes graves, qui gardaient l'apparence de méditer, et qui s'éloignaient dans le recueillement. Ils nous frôlaient sans nous voir. C'était bien le jour du Seigneur ; ils le lui donnaient rien que par leur maintien. Je ne saurais dire à quel point je fus frappé. Levy lisait Shelley à voix haute, et je ne l'entendais plus ; mais sans doute cette lecture m'avait-elle prédisposé à une rêverie qu'un événement plus fort entraînait dans son sillage. Ce n'était pas une aspiration religieuse ; c'était un besoin nouveau, que je ne pourrais mieux faire comprendre qu'en montrant son contraire : le peu de réflexions que j'avais jusqu'alors porté sur le fait de mon existence. Lévy marchait en avant et il lisait toujours. Je regardais les arbres, les brandilles dans la mousse, les fougères, et le ciel qui était rose à l'ouest, je m'en souviens. Ils m'étaient parents, je les recevais en moi, je les aimais dans leur substance.

Il se tut, il reprit :

— Il y a longtemps de cela. Depuis, le sang qui bat dans ma tête s'est trouvé devenir impétueux. Mais, je ne me rappelle pas sans émoi, et parfois sans une légère angoisse, cette demi-heure où je fus porté au-delà de l'exiguïté de mon corps, mis en communion avec cette nature qui me donna une si merveilleuse paix et à laquelle je ne fais, nous ne faisons toute notre vie que nous arracher.

Une cloche tinta ; ce fut une harmonie pleine et ronde, âme du sol, pacification éparse dans les vallées, qui décrut et s'éteignit comme ne sait le faire aucune voix humaine.

Ils sortirent et ils marchèrent quelque temps sous bois. Le crépuscule allait descendre, cette heure où il semble que l'esprit de la terre se recueille et qu'il hésite, immobilité du ciel sur le frémissement furtif des ramures, songeuse incertitude.

— Maintenant, disait Michel, me voici condamné, par mon passé et par ma nature même, à ne vivre pour ainsi dire jamais des journées de l'ordre de celle-ci. Ah, j'ai beau déclarer que l'or est la seule valeur qui compte dans le monde ; au fond de moi parfois se déclare une soif que j'ai de la peine à nier. Suis-je un enfant pour me plaindre ? Il y avait le soir d'Epping ; il y aura les deux soirs d'Epping. Je dis qu'il n'est pas donné à chacun de se retourner avec espoir vers son passé.

Il parlait bas, sa voix avait perdu tout accent, et Françoise ne savait que se taire. Le sentier tracé dans l'argile devenait glissant, et depuis un moment elle s'appuyait d'une main sur l'épaule forte. La nuit était venue quand ils rejoignirent l'automobile. Les phares puissants balayaient l'ombre, et les regards des voyageurs restaient attachés à cette nappe de lumière dans laquelle ils se perdaient.

Françoise, après le dîner qui s'était passé dans un demi-silence, refusa de sortir, se déclarant fatiguée, et elle se mit au lit. Elle s'endormit tout de suite et elle fit ce rêve :

Elle emprunte le manteau d'une femme de chambre, s'habille en hâte, ouvre avec prudence, passe sur la pointe des pieds devant la porte de Michel, ombre dans l'escalier, fantôme dans le hall. Elle est dans la rue, elle court, rasant les murs, et elle s'arrête de courir, honnête ouvrière, dès qu'elle aperçoit un policeman. Il pleut. Elle a relevé sur ses cheveux le capuchon du manteau. Elle a peur que Michel ne la suive, et elle se rtourne fréquemment.

Elle arrive dans une voie déserte et large, et si droite que l'on n'en voit pas le bout, une voie peu éclairée et très inquiétante. Les maisons ne se touchent pas et les rares becs de gaz découvrent des terrains vagues qui lui

causent une impression sinistre ; par endroits éclate un bruit de verres et de querelles. Elle atteint une nouvelle route et voici qu'elle chemine parmi des terres érodées qui laissent à nu leur silex, sous des chênes aux racines déchaussées par le ruissellement des eaux. Elle regarde à droite et à gauche, de plus en plus incertaine de sa sécurité. Il lui semble que des êtres se meuvent et l'escortent, glissant de buisson en buisson, mais ce peut être également les remous du brouillard. Elle se voit bientôt à la lisière d'une lande couverte d'arbustes épineux, genêts ou genévriers, qui paraît, étant sans horizon, plus vaste que la mer, et dont le dénûment serre le cœur. Françoise conçoit à ce moment une épouvante extrême qui lui vient elle ne sait d'où, en quelque sorte l'aperception folle d'un péril. Elle se met à courir et elle grelotte. Puis le péril prend forme. Elle l'entend d'abord. Il semble que ce soit derrière elle un galop, et de temps en temps comme un renâclement. Quand elle ose se retourner elle découvre à cent pas, enveloppée dans le brouillard, la bête qui la pourchassait, et qui, à ses yeux terrifiés, est aussi bien un sanglier qu'un lion. Elle précipite en vain sa course, son manteau lui échappe ; déjà l'odeur sauvage lui souffle à la nuque ; elle tombe sur les genoux, mais, chose étrange, son angoisse semble fondre. Une main la touche à l'épaule. Elle se soulève et elle reconnaît Michel. Elle pousse un cri de délivrance.

Cette agitation ne l'avait point éveillée ; elle soupira profondément, de ce soupir qui affermit le sommeil. Au petit jour elle ouvrit les yeux et, pleine d'un malaise que l'on eût dit sans cause, ne put se rendormir.

Elle remarqua, pendant cette insomnie, que sa petite jalousie de ces derniers temps semblait venir sur un plan secondaire ; elle ne fut pas surprise au point où elle aurait pu l'être. Elle pensait à la confession surprenante de Michel, à ce nouveau visage d'un homme qu'elle croyait connaître. Elle ne vouait pas à Michel, pour cet abandon, un soudain amour ; elle découvrait en lui la parenté du tendre Pierre, et cela lui paraissait curieux, ne lui déplaisait pas.

C'était le troisième jour qu'ils passaient à Londres. Ils partirent pour Lewisham dès le matin, dans une torpédo que conduisait Michel ; ils y firent une courte halte.

Ils virent le collège que Michel avait fréquenté, son porche de pierre, les fusains de l'avenue, le charmant cottage, et le vieux M. Lawler plus couperosé que jamais. Ils décidèrent de poursuivre leur promenade à travers les campagnes du Kent. Françoise se réjouissait de déjeuner dans une auberge ; elle déjeuna devant la mer, à Brighton. Ce fut une randonnée sans merci, le bolide sur la route, un bondissement dans le meuglement du claxon, les voitures doublées, l'embardée dans le bas-côté, le passage en trombe sous le nez des limoniers, le jeu mortel d'un homme sûr de soi.

Ce soir-là, quand ils eurent regagné Londres, Françoise épia son mari et elle attendait qu'il lui proposât de venir à Covent-Garden où chantait la Szura. Elle n'apercevait pas d'autre emploi de leur soirée ; au surplus, il lui avait fait cette promesse. Il l'emmena dans les quartiers de l'Est.

Ils entrèrent dans des bars enfumés, lavés de crachats, où des voyous en casquette, accoudés à la rampe de zinc, sous des lampes crues, buvaient avec des filles. Une seconde, les yeux aux paupières tombantes s'arrêtaient sur la femme au luxe insolent, sur les muscles de l'homme. Le temps dut manquer à ces seigneurs de se concerter. Roulant à vive allure, Françoise découvrit une rue dont il lui sembla qu'elle avait souvenir ; c'était une rue droite, très longue, aux maisons espacées. Elle apercevait dans des cours remplies d'ordures, de boîtes de conserve, de tessons, décor de coupe-gorge, des ombres louches.

Ils entrèrent dans les cafés non moins inquiétants du port, où grince le piano mécanique, où le barman est un nègre à faux-col, où se mêlent tous les dialectes, où se croisent tous les types raciaux, du scandinave blond, paisible et solide comme un mur, au Maltais brun, souple comme le chat, où s'engagent sur un mot et s'achèvent en deux minutes les rixes signées d'un couteau dans un flanc ; et le meurtrier sort son mouchoir à carreaux, essuie la lame pleine de sang et les remet ensemble, le mouchoir et la lame, dans sa poche. Françoise sentait moins sa peur à mesure que les cocktails qu'elle avait dû toucher des lèvres arrivaient à sa tête. Elle traînait dans la fumée un sillage de jasmin ; ces hommes s'écartaient.

Elle marcha sur les quais ; les hauts vapeurs masquaient le fleuve dont la nappe aux émanations de marais apparaissait au-delà du pont des cargos enfoncés

jusqu'au ras de l'eau ridée sous la lune. Un douanier vint les regarder dans le visage. L'odeur du goudron et du sapin les prenait à la gorge, vivifiante comme une forêt ; mais le froid en même temps commençait d'évaporer la légère griserie qui enhardissait, auprès du compagnon à la tranquille audace, la jeune femme. Elle se serra contre lui, épouvantée tout à coup lorsqu'elle aperçut le voyou qui s'affairait autour de leur voiture, inhabile à la mettre en marche ; et elle suppliait de ne point affronter le misérable, de revenir en arrière, ce Michel qui courait déjà. Ce ne fut pas long ; le voleur surpris n'avait pas braqué le revolver qu'il sortait de sa poche, qu'il roulait sur le trottoir, la mâchoire disloquée et bon pour les dix secondes, sinon pour davantage. La frayeur de Françoise ne s'apaisa pas. Mais au moment où elle quitta Michel, comme elle passait dans sa propre chambre, elle se sentit saisie aux épaules, ployée, couchée sur un bras épais ; et ses pupilles s'élargissaient à deux doigts des yeux où s'amassait le ciel de l'orage, sa bouche se desséchait dans l'haleine d'une bouche qu'elle ne voyait pas et qui la brûlait.

Elle eut des cauchemars atroces. Elle avait verrouillé les deux portes qui donnaient l'une sur le palier, l'autre dans la chambre de son mari. Elle s'éveillait en claquant des dents. Alors elle n'avait plus de son rêve, et bien que l'intensité en persistât, lente à se dissiper, qu'une mémoire confuse. Elle se disait qu'elle appellerait Michel en cas de péril ; mais dans le même moment, toute égarée dans ces limbes et incertaine de son réveil, elle redoutait Michel plus encore que le péril. La forme réelle de son angoisse, transposée par le cauchemar, ne lui était pas apparente ; c'est dans un hallier qu'elle se débattait. Mais de l'autre côté de la porte, épiant le bruit de ses mouvements, un homme veillait.

Le lendemain, le brouillard traîna d'abord dans les rues, dense, moins humide que moite et d'un enveloppement malsain. Françoise avait refermé tout de suite les fenêtres que son besoin d'espace lui faisait ouvrir ; elle continuait de se heurter à ces murailles d'ouate. Les songes pesaient sur elle. Vers dix heures le brouillard fondit, pour ainsi dire d'un seul coup, comme font les flocons de neige dans l'eau; et l'atmosphère, au-dessus

de la ville, devint limpide, allègre, du bleu lavé d'après la pluie, mais elle gardait sa lourdeur.

A midi Michel rentra, et Françoise ne lui demanda pas comment il avait employé sa matinée. Toute refoulée en soi, Françoise y tournait avec passivité. Il lui fut indifférent que Michel l'entretint à peine, préoccupé lui-même et la guettant de l'œil ; indifférent encore qu'il s'en allât de nouveau à ses affaires, la laissant seule.

Elle devait retrouver Nataly dans le courant de l'après-midi. Elle balança longtemps de se mettre en route. Elle ne savait pas si elle désirait ou si elle ne désirait pas sortir. Elle finit par rester. C'était l'aboutissement de cette paresse ou incapacité d'esprit qui est plus affaiblissante que celle du corps. Elle s'allongea sur le lit car elle digérait mal ; elle accusait son inaction et ne trouvait pas la force de la rompre. Elle s'endormit et se retrouva inquiète et tout en sueur. Elle se leva et commanda de la camomille ; cette boisson ne lui rendit pas son calme. Elle souhaita d'être à Paris. Ils rentraient par avion le lendemain. C'était son premier voyage aérien dont la nouveauté et le risque lui avaient fait battre le cœur ; il ne l'émouvait plus. Elle prenait pour de l'atonie ce phénomène intérieur qui vous laisse sans goût, sans désir et qui peut être aussi de l'ordre de la condensation.

La nuit était tombée, profonde et noire, vivante, peuplée de souffles tièdes chargés eux-mêmes d'une sorte de salure qui poissait les mains, par moments suspendus et suscitant dans l'atmosphère un calme étale, inexplicable (de même sur la mer soudain le flot se couche, et l'on aperçoit le grain qui pointe et grossit à l'ouest), la nuit comme une contrée inconnue. Ils étaient partis à l'aventure, ils traversaient un parc, marchant depuis quelque temps sur une herbe usée et rare où le pied glissait. Michel tenait sa femme par la main et il ne savait pas à quel point elle se sentait prisonnière. Elle se trouva soudain très lasse et elle déclara qu'elle désirait rentrer à l'hôtel. Elle aperçut un banc qui était adossé contre un arbre, un noyer bas et abondant de ramure.

— Asseyons-nous, dit Michel.

Elle obéit avec docilité. Il n'y avait aucune étoile dans le ciel, aucune lampe sur la terre ; la nuit fermait à

dix pas le monde. Aucune présence, si ce n'est, de loin en loin, une ombre, une forme furtive, sur quoi la nuit retombait, comme une dalle.

Michel se pencha, et sa voix orageuse harcelait la femme écrasée, cherchait à l'étourdir. Il disait qu'ils étaient là tous les deux, un homme et une femme animés d'un sang vivant et non voués à la bouderie, cette médiocrité. Il rappelait à Françoise les heures où elle s'exalta d'être dominée. Il disait qu'il brûlait pour elle d'un amour qu'il taisait mais qui savait le consumer. Cependant, quand des lèvres charnues s'y heurtèrent, les dents de Françoise demeurèrent aussi serrées que par la mort.

Elle regardait droit devant elle, avec une fixité de cataleptique, avec une expression un peu hagarde et quelque égarement. A ce moment des êtres qu'on apercevait enlacés venaient droit sur eux ; ils obliquèrent tout à coup et ils se perdirent dans la nuit. A peine un peu de temps passa. D'autres venaient, d'autres encore et tous ils convergeaient vers ce point qu'ils évitaient pourtant. Françoise sursauta ; elle avait entendu des voix assourdies. Et peu à peu, à mesure que la conscience se refaisait plus claire en elle, elle comprenait que c'était vers le banc que se dirigeaient ces couples, vers le banc, leur halte et leur refuge, et qu'ils rebroussaient chemin dès qu'ils constataient qu'il n'était plus libre. Une émotion inconnue lui serra le ventre. Elle dit :

— Allons-nous en.

Des pas glissaient sur le sol gras, non loin d'eux ; ils devenaient tout proches, ils s'arrêtaient contre l'arbre. Elle entendit le grincement du cuir d'une bottine, un souffle, un murmure. Elle se courba comme sous le poing qui va frapper à la nuque ; mais elle savait aussi qu'aucun poing ne la menaçait, aucun péril.

— Allons-nous en, dit-elle encore, affreusement oppressée.

Elle levait vers Michel des yeux suppliants. Elle aperçut à travers les branches arides un ciel pâle où roulaient des nuées. Une corne de lune, le fanal céleste, pointait à l'angle d'un bois, dévoilait les turpitudes que couvre la nuit et que sa pureté stigmatise. Et maintenant deux êtres se tenaient adossés au noyer, groupe ténébreux. La voix qui s'était élevée poursuivait sa mélopée, sa complainte, sa litanie, son reproche, et quand

elle se taisait, Françoise se sentait suspendue sur ce silence comme sur un vide vertigineux, et savait, l'ouïe exacerbée, que le soupir qu'elle allait entendre, qu'avec terreur elle aspirait d'entendre, qui lui déchirerait les nerfs, ce serait l'achèvement, l'épuisement suprême d'un baiser. Elle se débattait en vain ; sa répulsion ne chassait pas une image protéenne, élémentaire, inacceptable et inévitable. Avec un grand effort elle put se lever et s'enfuir.

Alors il lui sembla que les spectres se dressaient sur son passage, qu'ils la précédaient, qu'ils l'escortaient en chuchotant. Elle évita sur le talus d'un fossé une forme épaisse qui était celle d'une bête. Au loin apparurent des buissons nébuleux, des traînées pâles, voies lactées des cités. Le sol recommençait de propager des roulements profonds. Une étincelle bleue troua l'ombre, haut dans le ciel. Les lettres d'une enseigne se dessinaient. La flamme d'un phare tourna sur les façades. A présent des couples corrects côtoyaient Françoise. La luxure rentrait dans la ville avec le visage des civilisés.

Michel Cordouan ramena Françoise jusqu'à sa porte et il ne s'arrêta pas sur le seuil. Elle s'écroulait. Elle le supplia d'une voix si faible : « Laissez-moi, je vous en supplie », qu'il eut enfin conscience que son obstination lui vaudrait une victoire plus triste que toutes les défaites. Il renonça.

Françoise tomba sur le lit, et, les yeux grands ouverts, sombra dans la fièvre et les cauchemars. Elle vit accourir autour d'elle des femmes flétries, et quand elle se souvint plus tard de leurs visages, elle crut que les sorcières de Macbeth, celles de la lande et de la prophétie, l'avaient visitée. Elle ferma les paupières, mais des rondes lubriques se nouaient sous ses paupières, les faces des spectres se décomposaient, une extase graduelle leur créait une beauté démente. Elle devait s'aviser un jour (car elle en garda la mémoire profondément gravée) que ces images, que ces fumées, n'étaient composées que des relents d'un de ces livres qui paraissent sans nom d'éditeur, à Paris ou à Berlin, trempés de luxure ; celui-là s'était trouvé sous sa main, dans un compartiment de chemin de fer, un soir ; elle avait lancé par la portière cette évocation au fumet monstrueux. Puis vinrent se pencher sur elle des visages bestiaux, burlesques et frénétiques, ceux mêmes qu'elle

avait rencontrés au musée de Gand, les têtes du Portement de la Croix, et parmi toutes, la face qui éclaire le tableau de Jérôme Bosch, le nez camus, la lippe avançante, cette lampe de l'avilissement. Elle cria, et le son ne sortit pas de sa gorge. Elle battit l'air de ses mains, repoussant les fantômes. Elle se sentait étouffer, mourir, elle cessa de se débattre. Et tout à coup un calme étrange se fit en elle.

Cela, comme une inattendue, une inexplicable clairière, prenait naissance dans sa chair ; les muscles des cuisses, ceux du ventre, ceux des mâchoires s'étaient doucement déliés. Il semblait que d'un seul coup la substance intérieure eût changé de texture, fût transportée dans un autre milieu, non plus amère et débilitante mais tiède comme de l'eau. Le pouls battait avec mesure ; le flux du sang ne cognait plus contre la tempe. Françoise se trouva si surprise et déconcertée qu'elle ouvrit les yeux. Elle vit que ses bras reposaient paisiblement au long de son corps. Elle se souleva. Le même calme baignait la chambre, la même qualité légère et comme affectueuse de la lumière. Elle éprouvait dans son corps la chaleur que procure un vin merveilleux. Elle ne s'y trompa pas, soulevée au-dessus de toute faculté raisonnante. Le sens de cette détente ne lui fut pas obscur. Elle appela Michel.

D'abord il ne vint pas, et elle comprit qu'elle n'avait pas élevé la voix ; elle répéta son appel. Puis elle ferma les yeux et attendit, sans hâte, dans son bien-être.

Il ne vint pas encore. Elle n'éprouva pas de déception, imaginant bien que son mari s'était endormi. Elle marcha jusqu'à la porte qui faisait communiquer les deux chambres. Arrivée là, elle s'arrêta, et elle s'étonnait de son audace. Oserait-elle ? Elle sourit, hocha la tête et puis ouvrit. La chambre était éclairée. « Michel ! » dit-elle pour la troisième fois. Et comme il tardait à s'éveiller, elle avança d'un pas. Elle vit que la chambre était vide.

Elle resta quelque temps immobile, écoutant les bruits du dehors, et peu à peu cette voix intérieure qui suppute les hasards de la vie ; puis elle recula, ferma la porte et se mit au lit. La tête sur l'oreiller, elle recommença d'entendre le martellement de son cœur ; de temps à autre elle claquait des dents.

René JOUGLET.

Méditerranée

Lassen wir uns nicht das « Bild »
nehmen das wir durch bedeutende
Taetigkeit gewonnen haben.

GŒTHE.

Soleil roux œil du ciel qui fixe l'aube
La nuit va pénétrer d'autres saisons
Monde englouti sur lequel l'homme rôde
Dans la froide clarté de sa raison

Plage du temps au seuil des destinées
Règle des morts clés de voûte et ma clé
Ame encor dans sa gangue inanimée
Tremble âme jusqu'aux os sache trembler

Ruine ou deuil fruit du rêve ô pure image
Non prends le corps gonflé de sang et d'air
Sors L'ivre joie éclate en lutte au large
Entre horizon et horizon la mer

*
* *

Les poissons des premiers fonds pleins de grâce
Les monstres au milieu de l'océan
Et dessus les oiseaux rythmant l'espace
J'enfonce mes membres dans l'élément

Sel sel qui porte et qui sale matière
Où je me trempe où toutes mes bouches ont
Du goût sur leurs lèvres et tout entière
L'eau me prend Je tends mes muscles Un bond

Je compte sur mes bras seulement compte
Leur nage sûre Et ma jeunesse rit
Rire clair don marin en forme d'onde
Après le corps la cervelle a compris

La rive fuit frontière délaissée
L'azur élève un temple illimité
Apprenez-moi l'oubli de la pensée
Sirènes la féerique humilité

Accordez la paix à l'homme qu'irrite
Ces temples clos où l'homme tue les dieux.
Parlez-moi les secrets livres qu'on cite
De l'être sans forme sans voix sans yeux

Comme les battements d'un cœur les vagues
Viennent buter sur les côtes Roulez
Vagues Le feu du ciel brûle ma tête
Jour d'avenir sans loi ni lieu qui naît

*
* *

Le vent d'ennui bat les portes de l'âme
Je suis du sexe terre et pris d'amour
Le golfe est la ventouse que j'enflamme
J'épuise ma liberté sans retour

Royaumes du sommeil qu'on croit atteindre
Mais le sang gicle à coups de passion
C'est le sol que mon sang mâle doit teindre
Fluide miroir des constellations

S'échapper dans l'ombre qu'on croit complice
Apparences dont l'ordre est fait de soi
Je vois des feux de phare que l'eau plisse
J'entends hurler les sirènes pour moi

Globe qui tourne avec mon équilibre
Voici la terre en un circuit fermé
Quand l'homme court cherchant un coin où vivre
La femme ouvre sa bouche pour aimer

Des algues sont autour de l'autre bouche
Le ventre comme une plage y descend
Fine peau sable imprécis que je touche
Moi la mer Ma langue est vague en tous sens

Plaintes qu'arrache aux nerfs la jouissance
Le plaisir qui pâme en gargouillements
Bloc sans pensée et qui croule en cadence
L'âme éperdue en ses prolongements

*
* *

Les sources de la mer se vengent-elles
J'ai fouillé les routes des eaux en vain
Ciel terre ou mer sais-je ce qui m'appelle
Faut-il mourir pour savoir d'où l'on vient

Choisir sa foi Quel pari m'inquiète
Tremblement de l'homme où tient le meilleur
J'ai découvert la marque de la bête
Dans ma poitrine à la place du cœur

L'esprit se noie en ses propres abîmes
L'ombre efface sur l'ombre son calcul
L'objet réel cloue en croix sa victime
Cette souffrance interdit le recul

Tempête flots dressés rochers d'écume
La rive qui se blesse Et moi debout
Et le vent tord ses bras sur les lagunes
Le vent hulule aux morts comme un hibou

Lutte élément de force nourriture
J'aime ma vie apparence d'un jeu
Tout ça pour rien Du bonheur sans mesure
Je tiens ma gloire égoïste de Dieu

Joie éprouver la substance des choses
En moi synthèse et nœud de l'univers
Moi l'être aux complètes métamorphoses
Hauteur du ciel et profondeur des mers

1925

Georges BOURGUET.

Antone Tchekhov [1]

Le grand critique et philosophe russe Léon Chestov à qui nous devons, entre autres, ces trois œuvres maîtresses : *Les Révélations de la Mort, La Nuit de Gethsémani* et *L'Idée de bien chez Tolstoï et chez Nietzsche,* a écrit dans *La Création ex nihilo* ce mot, que M. de Schlœzer rapporte et auquel nous venons de faire allusion : Tchekhov est le chantre de la désespérance. Et, ajoute M. de Schlœzer, « au cours de sa longue carrière littéraire, Tchekhov n'a jamais fait que tuer les espoirs humains ; il faisait cela bien mieux que Maupassant, insiste Chestov: des mains de Maupassant la victime réussissait parfois à s'échapper, froissée, brisée, mais encore vivante. Entre les mains de Tchekhov tout mourait. » — A cette formule M. de Schlœzer ajoute une correction, en disant qu'il faut prendre « espoirs humains » dans le sens de « espoirs sociaux », c'est-à-dire que, désespérés d'eux-mêmes, les héros de Tchekhov seraient plus authentiques. C'est bien là assurément un des sens du désespoir permanent qui est dans cette œuvre, et nous dirons plus loin tout ce que vaut l'extraordinaire dépouillement social auquel il aboutit. Mais il y a en lui un désespoir éthique et un désespoir métaphysique : éthique en ce sens que le bien ou le mal sont presque interchangeables dans son œuvre (c'est, au demeurant, une catégorie de problèmes qu'il aborde rarement) et métaphysique, car il prête à ses héros une inquiétude constante, qui ne sort pas d'elle-même, qui n'aboutit à rien qu'à de l'inquiétude.

L'inquiétude, en Tchekhov, est constante, et par là aussi, il est actuel. Il semble qu'il ait eu au fond de lui la conscience que le temps approchait, prédit par l'Ecri-

---

(1) Extrait de *Carte d'Europe*, à paraître prochainement à la Lib. acad. Perrin.

ture, où la terre tremblerait et où les hommes ne se sentiraient plus en sécurité. Sans faire tourner autour de la méditation anxieuse la plupart de ses pensées, comme fait un Rainer Maria Rilke, sans s'abandonner à ces tourments vagues dans le tourbillon desquels l'âme vacille, ainsi que souvent un Strindberg, il analyse cependant les diverses modalités de l'inquiétude avec une pénétration qui avoue une expérience personnelle. Angoisse métaphysique à laquelle accèdent les âmes les plus rudimentaires et les plus simples, comme ce vieux cocher dans le conte intitulé *Angoisse* (à la fin du tome Ier — Salle 6) qui a perdu son fils, qui en ressent à la fois une douleur et une gêne et qui cherche désespérément un interlocuteur à qui tout dire « avec ordre, posément ; raconter comment son fils est tombé malade, comme il a souffert ; ce qu'il a dit avant de mourir et comment il est mort... ». — Inquiétudes injustifiées, où tressaille un moi profond, qui impose sa crainte au personnage conscient. Tel le héros de *Graine errante* (tome Ier) qui a « de singuliers troubles psychologiques : quand il est seul dans une chambre, il a des peurs terribles ». — Angoisse physique qu'exprime le héros de Ma Vie, angoisse de se concevoir vivant, « cette angoisse physique où l'on sent qu'on a des mains, des pieds, tout un grand corps, et où l'on n'en sait que faire ni où aller... — Inquiétude de la jeunesse, d'une sensibilité en éveil, mal habituée encore aux banalités, aux capitulations, aux rancœurs de l'existence : celle du jeune Vôloda, dans le conte qui porte son nom (à la fin du tome III. *Une banale Histoire*), qui a été déniaisé par une amie de sa mère, qui méprise sa mère trop légère, qui ressent en lui un tourment injustifié, le tourment même de la jeunesse et qui, poussé par il ne sait quoi, serre entre ses dents le canon d'un revolver et presse la gâchette. Tout cela Antone Tchekhov l'analyse avec une rigueur un peu sèche, une minutie dans l'observation du détail psychologique qui joue à moitié l'indifférence, mais qui la joue mal. On sent l'auteur ému malgré lui ; on devine que, dans ses récits où tant de vies s'achèvent dans le désespoir, il y a le reflet de la sienne propre, cette existence que la maladie hanta de sa torturante présence, l'obligeant à attendre la mort, d'abord au bord de cette Mer Noire qui l'avait vu naître, puis loin de la Russie, dans ce petit village de la Forêt Noire où,

en 1904, il devait mourir. Si soigneusement qu'il nous le cache — les héros qui disent « Je » ne lui ressemblent en rien, et pour découvrir l'auteur dans l'œuvre il faut procéder à de minutieux recoupements — il y a certainement en lui ce frémissement de l'être secret qu'il prête à ses héros. Un écrivain qui n'est pas inquiet ne parvient pas à insuffler en ses livres tant de réalité vivante, ni ne se penche avec tant d'affectueuse curiosité sur des âmes que désorbite l'angoisse de vivre. Or, tous ses personnages, soit, nous l'avons vu, par leurs déclarations expresses, soit surtout par la façon qu'ils ont de vivre, témoignent qu'ils portent en eux ce sentiment périlleux : d'où la fragilité de leurs caractères. C'est cela qui a fait croire que Tchekhov était avant tout l'interprète de l'Intelligentsia à la fin du XIXe siècle. Mais, tandis qu'une doctrine naturaliste se bornerait à voir en cette mollesse de caractère de tous les héros de Tchekhov le signe d'une influence de milieu, il faut bien nous rendre compte que le but que cherchait Tchekhov était autre et qu'en désespérant d'eux-mêmes ces personnages, en les dépouillant de leur masque de personnalité morale et sociale, ce qu'il voulait découvrir c'était le fondement de leur humanité — la part éternelle d'eux-mêmes.

Ce manque de caractère qu'il leur impose, ses héros l'observent et ne s'en étonnent pas outre mesure. D'ailleurs, c'est le propre des Russes que de considérer comme une fatalité interne des malheurs qui ne les atteindraient assurément point si, tacitement, ils n'y consentaient. « La nature, dit un personnage de *En Voyage* (conte qui figure dans le tome VI à la suite de *Ma Vie*), a mis dans le Russe une extraordinaire capacité de foi, un esprit chercheur et le don de penser ; mais tout cela est réduit à rien par son insouciance, sa paresse, sa rêverie et sa légèreté d'esprit... » Il est vrai, encore que ce dernier terme soit discutable : c'est moins par légèreté d'esprit que le Russe se laisse aller aux catastrophes, que par une singulière répugnance à se servir de ses meilleurs dons (un joueur qui se débarrasserait volontairement de ses atouts) et par ce goût du malheur dont Dostoïevsky nous offrent de si nombreux exemples et dont MM. Paul Morand et Francis Carco ont fait un des traits essentiels de la psychologie russe. Il faudrait y ajouter cette erreur de point de vue qui, chez les Russes, devient

un système, que parler d'un acte c'est déjà le réaliser, ou qu'en tout cas les satisfactions sont plus grandes qu'on retire d'un projet que de sa réalisation. « A l'hôtel de ville, chez le gouverneur, chez l'archevêque, dans toutes les maisons, on disait, depuis nombre d'années, qu'on manquait d'eau potable et à bon marché, et qu'il était indispensable d'emprunter deux cent mille roubles au gouvernement pour en amener. Des gens très riches, dont il était une trentaine dans notre ville, et qui parfois perdaient au jeu des domaines entiers buvaient aussi de cette mauvaise eau et parlaient toute leur vie avec frénésie d'un emprunt ; et je ne comprenais pas cela ! Il me semblait qu'il eût été plus simple pour eux de sortir ces deux cent mille roubles de leurs poches. »

Ces caractères si mollement dessinés dans leur être — mais si parfaitement par le romancier — arrivent parfois à donner la sensation d'être presque invertébrés, tant ils résistent mal aux heurts de l'existence. Le héros de *Ma Vie* est de ce type ; il est compliqué, intelligent, il voit clair en lui et dans l'âme des autres, mais il est gâté par une inadaptation foncière à l'existence. Il ne sait pas être heureux et, autour de lui, nul ne l'est : aussi le malheur s'acharne-t-il sur cet être qui semble le chérir. Il y a dans la littérature française un héros qui ressemble tout à fait dans ses grandes lignes à celui de *Ma Vie :* le Salavin de M. Georges Duhamel. Y a-t-il eu influence directe ? Nous serions assez porté à le croire en constatant la coïncidence qui veut que les scènes initiales de *Ma Vie* et de *Confession de Minuit* soient à peu près identiques (un employé renvoyé par son patron à la suite d'une parole ou d'un geste irrévérencieux): en tout cas il y a eu, en M. Duhamel, quand il inventa le type de Salavin, des influences russes indiscutables. Avec tous ses défauts, ce type de héros faible, nous le connaissons bien, nous le reconnaissons. Alors même qu'il exagère et frôle la névrose, comme c'est le cas dans *Ivanov,* le premier drame de Tchekhov, il possède une réalité authentique. Il est comme ces miroirs grossissants dans lesquels nous nous voyons, déformés, horribles, méconnaissables — sans doute —, mais malgré tout nous-mêmes ! Pauvres héros, qui ne s'estiment pas, qui se méprisent, qui n'arrivent même pas à se régénérer par l'humilité, ils nous font penser à cet être pitoyable qu'un autre

grand romancier russe, Gontcharov, a peint dans un livre si désespérément monotone: nous voulons dire *Oblomoff*. C'est bien une maladie morale analogue à l'oblomowstchina qui a atteint les héros de Tchekhov. Et comme Oblomoff ils ont le sentiment que leur moi se désespère en vain, que rien de leur vie n'existe si on se place dans les perspectives de l'éternité et cependant, en cette désespérance même, combien grande est la part qu'ils nous livrent de l'humanité la plus pathétique !

Car ces observations lucides, ces désespoirs infligés, tout cela n'est point pour Tchekhov le moyen de moraliser de quelque façon, de soutenir une doctrine philosophique ou sociale, ni même de s'apitoyer lyriquement sur les destinées de l'homme. Ce ne sont pour lui que des éléments de connaissance. Par le moyen de la douleur il pénètre en eux, il écarte d'eux tout ce qui est convention, artifice : il y a parfois des révoltes, car les hommes n'aiment point qu'on leur arrache leur masque, mais, en fin de compte, l'auteur atteint le fond de l'être, et le découvre. Quand la volonté a fait faillite, quand l'homme se sent divisé et comme en lutte avec un moi différent de lui et qui est lui pourtant, quand l'âme semble vaciller, c'est à ce moment que l'observateur sagace distinguera ce que l'être trop conscient s'obstine à céler. C'est pourquoi il conduira ses héros au désespoir et à la mort.

Nous dirons ce qu'est la mort dans l'esprit de Tchekhov, et à quelles préoccupations très profondes de son être en correspond pour lui la méditation. Il sied pourtant, pour éviter de pousser le tableau trop au noir, d'observer qu'à l'instant où l'être a été, par le malheur, dépouillé de tout ce qui lui prêtait figure humaine et qu'il ne subsiste plus en lui qu'une réalité atroce, un résidu sans nom, surgit cependant un dernier espoir, qui — Tchekhov ne le dit pas expressément — ne serait peut-être pas suffisant pour tout sauver, mais qui, du moins, protège l'étincelle divine vivante au cœur du plus misérable. Beaucoup de lecteurs n'y sont pas sensibles, sans doute, à cet espoir suprême, tant il est fragile et fugitif, qui voient en Tchekhov seulement un auteur triste, accablant. Le rendre apparent est chose délicate, presque impossible. Il nous semble cependant qu'il luit dans un récit comme *Le Duel*, si simplement pathétique, aussi bien qu'aux dernières pages du conte *Le Malheur*

(tome IV) dans des phrases telles que celle-ci : « Il y a, sur ce bas monde, beaucoup de façons de voir, et une bonne moitié en a été formulée par des gens qui n'ont jamais connu le malheur », et encore : « Elle suffoquait, brûlait de honte, ne sentait plus ses jambes à force de marcher ; mais ce qui la poussait était plus fort et que la honte et que la raison et que la crainte. »

Pour signaler tout ce qui, dans l'œuvre de Tchekhov, appartient au thème de la mort il faudrait suivre pas à pas tous ses ouvrages et citer presque chacun de ses contes. Il y a en lui comme une hantise de la mort que le refus trop conscient qu'il lui oppose rend plus tragique encore. Que cela lui ait été imposé par sa maladie et par la conscience qu'il aurait plus que tout autre, étant médecin, que la mort était quelque chose avec quoi il devait se familiariser au plus vite, il va de soi. Mais cette part qu'il accorde à cette ultime angoisse n'est pas seulement la preuve de son mal, c'est aussi le témoignage de son inquiétude et c'est encore le signe de cette volonté qu'il déploie pour pénétrer profondément en l'âme des hommes.

Sans doute tous ses héros n'envisagent pas la mort avec la franchise de l'auteur lui-même, mais du plus humble (tel ce cocher auquel nous faisions plus haut allusion) jusqu'au plus fier, ils la considèrent comme une éventualité proche, au contraire de tant d'Occidentaux au fond de qui l'on trouverait cette burlesque notion que la mort intéresse le voisin et ne saurait en rien nous toucher. Dans des conversations entre amis, il n'est pas rare qu'on aborde ce sujet.

« On parla de la mort (*Trois ans*), de l'immortalité de l'âme. Il serait bon, en effet, de ressusciter et de s'envoler ensuite quelque part dans la planète Mars et d'être toujours oisif et heureux ; l'essentiel, d'ailleurs, serait de penser d'une autre façon que sur la terre.

— Mais on ne veut pas mourir, dit Iârtsev doucement. Aucune philosophie ne peut me réconcilier avec la mort et je la regarde simplement comme l'anéantissement. On veut vivre.

— Vous aimez la vie, Gavrîlytch ?

— Oui, je l'aime.

— Et moi, je n'arrive pas à me bien comprendre à ce point de vue-là. Ma disposition d'esprit est tantôt sombre, tantôt indifférente. [.....] »

Tel est un des principaux thèmes dans lesquels Tchekhov fait entrer l'idée de la mort : on distingue déjà que c'est pour noter les réactions des héros à son contact. Mais que de fois, plus brièvement, elle apparaît, rappelant sa constante menace ! C'est le petit Iegôrouchka de *La Steppe* qui pense à sa grand'mère morte, couchée dans le cercueil avec des pièces de cuivre sur les yeux et qui se l'imagine enterrée vivante ; c'est tel autre héros à qui une femme a donné rendez-vous dans un cimetière ; c'est un père qui souffre de la mort de son fils.

Cependant, Tchekhov a comme la pudeur de la mort. Elle ne prend pas chez lui ce caractère organique qu'elle revêt chez Rilke ; il ne l'entoure pas de tout l'effroi de détails précis. Elle conserve une sorte de discrétion. De même, elle n'a pas cet aspect mythologique, pourrait-on dire, qu'elle revêt chez Rilke également et Strindberg et Poë et tant d'autres. Il n'y a que le conte de *Kachtânnka* (tome IX) où elle apparaisse sous cette apparence d'une présence invisible et mystérieuse. Kachtânnka est une petite chienne qui vit en compagnie d'une oie, d'un porc et d'un chat. L'oie va mourir, et la chienne sent que la mort rôde : « L'oie ne criait pas, et, cependant, il lui semblait qu'un intrus se tenait dans le noir. Le plus terrible est que l'on ne pouvait pas mordre l'intrus, invisible et informe... » De telles notations sont rares chez Tchekhov. Cependant, il utilise à plusieurs reprises l'angoisse de l'homme devant la mort dans des desseins psychologiques.

En avait-il peur lui-même ? Il ne nous livre rien de sa vie secrète, nous l'avons déjà dit, et sur ce sujet moins que sur tout autre. Il faudrait, d'ailleurs, pour répondre à cette question, se demander dans quelle mesure Tchekhov était chrétien. Assurément, toute son œuvre suppose une armature chrétienne, mais ce n'est point cette affirmation à la fois tranquille et véhémente dans la foi qui caractérise Dostoïevski. L'idée chrétienne n'est jamais mise au premier plan de ses préoccupations. Cependant, à plusieurs reprises, il a insisté sur le sens chrétien de la mort. Dans *La Steppe*, par un moujik qui parle de l'instruction avec ce respect que l'homme du peuple en Russie témoignait à l'égard de tout ce qui était instruit : « Dieu donne à l'un un seul esprit, à un autre deux et à quelques-uns trois, c'est vrai... l'esprit que nous

a donné notre mère, un second par l'instruction, et un troisième par une vie heureuse... Et vois-tu, petit père, c'est bon quand un homme a trois esprits. Celui-là, non seulement vit bien, mais il lui est plus facile de mourir. » Etranges paroles qui contiennent toute une philosophie de la vie et de la mort, la mort étant considérée comme l'accomplissement de la vie, et le suprême accord. Et, dans *La Mouette,* le sens chrétien plus nettement dégagé encore : « La peur de la mort est une peur animale... Il faut la dompter. N'ont consciemment peur de la mort que ceux qui croient à la vie éternelle et qui s'effraient de leurs péchés. Mais ce ne sont guère à des fins apologétiques que Tchekhov fait d'ordinaire servir ces remarques sur la mort, mais bien plutôt, comme le désespoir dont elle peut être la dernière forme, à des desseins de connaissance.

Il y a dans le psaume du *Dies irae* un verset qui nous semble donner à la mort tout son sens — et nous savons bien qu'il faut l'entendre dans un sens dogmatique et penser au Jugement dernier, mais nous le voulons ici avec une portée psychologique —, c'est : *Quidquid latet apparebit.* Si déjà la souffrance et le désespoir permettent à Tchekhov d'arracher à l'être humain le masque des conventions sociales, que sera-ce de ce bouleversement ultime au cours duquel s'effritent les plâtras de toutes les attitudes humaines ? Une phrase, sous diverses formes, revient plusieurs fois dans l'œuvre de Tchekhov: « A la mort, chacun sera nu. » La voici, par exemple, dans *Ma Femme :* « Quand tu mourras, tu n'emporteras pas ton argent dans l'autre monde. » C'est un truisme ; mais c'est avec des truismes que les écrivains de génie composent leurs plus belles œuvres. *Quidquid latet apparebit...* Au moment où l'être se sent irrémédiablement menacé par la mort, tout en lui se modifie. L'exemple le plus curieux que nous en donne Tchekhov est celui du héros de la *Banale histoire.* Le retournement psychologique auquel nous assistons au cours de ce récit n'est-il pas provoqué uniquement par la certitude que possède le héros d'être atteint d'une maladie incurable et de mourir bientôt ? Au début, il dévisage la mort avec un courage aisé : « Je sais très bien que je ne vivrai pas plus de six mois ; il semblerait donc que les questions des ténèbres funèbres et des visions qui hanteront mon

sommeil sépulcral devraient m'occuper avant tout. Mais, je ne sais pas pourquoi, mon âme ne veut pas s'occuper de ces questions-là, bien que mon esprit en reconnaisse toute l'importance. Maintenant, en face de la mort, comme il y a vingt ou trente ans, la science seule m'intéresse. » Mais des moments viennent où une angoisse physique le prend, où, tout en ayant honte, il verse des larmes, la tête cachée sous l'oreiller, tremblant de la peur de mourir subitement. Et c'est dans ces instants que toute l'inanité de sa vie passée lui apparaît et qu'il change d'être : c'est — et voilà l'idée profonde peut-être inconsciente, car elle devait correspondre chez lui à une intuition, voire une hantise —, c'est dans ces instants de terreur et de désespoir que surgit enfin l'homme véritable, l'homme nu.

*
* *

Encore n'aurait-il point, pour lui assurer la plus durable des gloires, son étonnant talent de conteur qui sait d'une anecdote insignifiante, ou même sans anecdote du tout, tisser des pages et des pages d'une étoffe délicatement nuancée, que Tchekhov mériterait de demeurer dans la mémoire des hommes comme un des observateurs les plus perspicaces du cœur humain. On retrouve en lui ce sens de l'humanité sans lequel nous n'arrivons point à concevoir qu'il puisse exister de grand écrivain. Il est un de ces maîtres aux influences desquels nous aimons à obéir, qui ont contribué à approfondir notre moi, à nous en faire mieux mesurer les abîmes, à ne pas nous prendre au piège des apparences. Tout ce qui peut être ou paraître artificiel, il l'écarte impitoyablement : il regarde au delà.

On pourrait même dire que toute étude psychologique entreprise par Tchekhov aboutit à discerner dans l'être un conflit de l'être et du paraître si une telle assertion, d'un autre côté, ni limitait un peu trop la portée de ses analyses, comme elle limite celle de quelques drames de Pirandello. Car si, en premier lieu, Tchekhov s'efforce de distinguer l'être authentique de l'être apparent, c'est pour étudier dans celui-là des conflits plus aigus que ceux dont celui-ci se fait un titre de gloire : mais aux drames les plus profonds il laisse tous leurs secrets, se

conformant ainsi aux lois de la vie même qui ne les viole que bien rarement. Pourtant, il n'est pas dupe. « Quand l'envie me venait jadis de comprendre quelqu'un, ou moi-même, dit le héros d'*Une Banale histoire*, j'examinais non pas les actes, dans lesquels tout est conventionnel, mais les désirs de ce quelqu'un, ou les miens. Dis-moi ce que tu veux je te dirai ce que tu es... » Et dans *Ma Femme* on trouve, à propos du personnage central, ce distinguo subtil qui est bien dans la manière de Tchekhov : « En apparence vous semblez un homme véritable ; votre extérieur et votre tenue sont comme ceux du président français Carnot..., vous parlez bien ; vous avez de l'esprit ; vous êtes élevé en fonctions..., mais, mon cher, vous n'avez pas une âme véritable.... » Car c'est ce qu'il y a de terrible : quand on a travaillé longuement à arracher à l'homme tous les masques dont il déguise son visage, il arrive qu'on ne trouve plus rien du tout, qu'il semble qu'en l'ayant dépouillé de ses aspects on l'ait aussi privé de sa substance. Peu importe, l'essentiel est de voir clair et, quel que soit le danger, d'aller profond.

Le désir de Tchekhov a de découvrir l'être le plus secret le pousse, nous l'avons vu, à placer ses héros dans des circonstances telles qu'ils ne puissent plus être que désespérés d'eux-mêmes, suivant l'expression de M. André Gide. C'est pourquoi si souvent dans ses récits on assiste à des renversements complets d'attitude — non seulement apparents, mais psychologiques : il n'y a pas d'hommes qui révèlent mieux le fond de leur nature que les convertis, si ce n'est les renégats. L'exemple le plus caractéristique est celui d'*Une Banale histoire*. Rien de plus tragique que l'aventure intérieure de ce vieux professeur qui s'écarte lentement (poussé par une crainte inconsciente de la mort) de toute l'attitude de son passé, qui rejette loin de lui tout ce qui avait l'apparence de sa dignité, de la respectabilité : mais quel gain nous faisons au cours de toutes ces défaites et ce que nous découvrons en fin de compte, ce très secret amour pour sa jeune filleule, qui git en lui depuis très longtemps, que lui-même semble ignorer, ne valait-il pas que ce héros fût désespéré ? On pourrait multiplier les exemples : celui du conte *Le Pays natal* (tome X) est aussi très frappant, où l'on voit une jeune fille s'ankyloser peu à peu dans une

attitude trop raidie, puis renverser lentement tous ses sentiments. On dirait qu'elle a changé de personnalité. Et nous retrouvons ici ce problème de la personnalité qui hante les plus vivants des auteurs d'aujourd'hui. N'évoque-t-on pas tels dramaturges modernes en lisant ces phrases de *La Mouette :* « Votre moi déborde et vous vous comportez avec vous-même comme une troisième personne : *lui* » ?

Il est à remarquer que, dans Tchekhov, les personnages font plus de difficultés pour livrer ce moi secret que dans Dostoïevski, chez qui, bien souvent, ils ont comme un mauvais plaisir à l'étaler, un Kirillov, un Verkhovenski, un Myschkine ne sont nullement des personnages tchekhoviens : chez notre auteur il y a plus de retenue. (Et l'humilité qui, chez Dostoïevski,joue le rôle immense qu'on sait, est réduite, dans l'œuvre de Tchekhov, à une part bien restreinte. Il y a encore ceci que (et cela est plus vrai peut-être que cette anormale hypertrophie de l'âme en laquelle se complait souvent Dostoïevski), dans Tchekhov, l'aspect extérieur réagit sur l'être profond, et qu'il n'y a pas, à vrai dire, de rupture entre les deux. « Je crois que rien ne passe, dit-il dans *Ma Vie,* et que tout laisse une trace ; le moindre de nos pas a une signification dans cette vie comme dans la vie future. » Autrement dit, sur le plan métaphysique, notre vie peut espérer se justifier elle-même ; chez Dostoïevski, au contraire (et c'est précisément pourquoi nous tenons Dostoïevski pour beaucoup plus grand que Tchekhov), elle ne se justifie que dans l'Au-Delà et pour tout dire par son accomplissement en l'éternité.

Car lorsqu'il a découvert le moi profond de ses héros, ce que Tchekhov y trouve, c'est une inexprimable angoisse ; c'est pourquoi nous remarquions tout à l'heure que cette désespérance qu'il impose à ces héros lui était sans doute imposée à lui-même par une intuition inéluctable. Instinctivement, il cherche la justification de ces existences mornes qu'il nous peint. Dans le conte *De Service* (tome X) il nous parle d'un médecin légiste qui est allé dans une campagne isolée pour faire une autopsie : « Il plaignait ces jeunes filles qui passeraient et finiraient leur vie dans ce trou, en province, loin des milieux cultivés, où rien n'est l'effet du hasard, où tout a un sens déterminé, où l'on peut expliquer pourquoi il

survient, et quelle signification il a dans le tourbillon de la vie. Il supposait que si la vie, tout alentour, lui était inconcevable et s'il ne la voyait pas, c'est qu'il n'en existait pas du tout. » Et c'est là pour lui (on trouverait des développements analogues dans d'autres récits, notamment *Graine errante,* qui fait partie du tome Ier) la désespérance suprême, que de n'avoir plus le désir d'une justification autre que la terrestre : désespérance suprême, à laquelle il voudrait pouvoir se refuser — ce qu'il est incapable de faire. « Comme tous ces gens se seraient réjouis s'ils eussent pu trouver des raisons et des mots suffisants pour se démontrer que leur vie n'a pas besoin de plus de justifications qu'une autre. » Mais il existe une certaine façon de nier qui avoue, et l'espoir ici exprimé ne confesse qu'une crainte.

Si cette justification métaphysique ne doit être qu'un leurre, du moins sera-t-il possible de donner à la vie tout son prix par la pitié ? Tchekhov le croit, de toute sa volonté. Car il serait faux de penser que cette richesse dans l'analyse par laquelle il est grand soit le signe d'une sécheresse de la sensibilité. On a trop volontiers coutume de croire qu'une certaine lucidité ne va pas sans méchanceté, du moins sans dessèchement. Tchekhov est un homme sensible qui, sans tomber dans le travers des Russes pour qui pitié et apitoiement sont un peu trop souvent synonymes, sait être ému devant une souffrance humaine. Il sait souffrir avec ceux qui souffrent, avoir la conscience de la douleur pour ceux-là même qui ne la possèdent pas. Cette pitié plus raffinée qui fait participer à la souffrance d'autrui, non dans ce qu'elle a de physique, de forcément superficiel, mais dans sa racine même, nous la trouvons exprimée dans des phrases telles que celles-ci : « Elle percevait (l'héroïne du conte *En Voyage,* tome VI), non pas seulement par son âme, mais par son dos, que, derrière elle, se tenait un homme infiniment malheureux, perdu, abandonné ; et lui, comme s'il ne comprenait pas son malheur, comme si ce n'était pas lui qui avait pleuré la nuit, la regardait en souriant avec bonhomie ; il eût mieux valu qu'il continuât à pleurer ! » Comment douter, d'ailleurs, de la sensibilité et de la pitié d'un écrivain sous la plume duquel reviennent si souvent des affirmations si sincères et si profondes : Tout comprendre, c'est tout pardonner, — et : La plus sainte prérogative des rois est le droit de grâce !

D'ailleurs, Tchekhov a écrit tout un long conte, *Ma Femme* (tome IV), pour affirmer la nécessité morale — on pourrait dire structurale, en pensant à l'âme — de la pitié. Le héros est un homme parfait. Il n'est ni malhonnête, ni violent, ni dissimulé, ni trop orgueilleux. D'un certain côté, il est même pitoyable, mais chez lui la pitié demeure à l'état de sentiment. C'est ce qu'ici lui exprime sa femme: « Vous êtes très instruit, bien élevé, fort honnête, juste ; vous avez des principes ; mais il arrive que, partout où vous allez, vous apportez on ne sait quelle touffeur accablante, quel poids, quelque chose d'outrageant et d'humiliant au plus haut degré. Vous pensez honnêtement, et, à cause de cela, vous haïssez le monde entier. Vous haïssez les croyants parce que la foi est un indice de bêtise et d'ignorance ; et vous haïssez les incroyants parce qu'ils n'ont ni foi, ni idéal. Vous haïssez les vieillards pour leurs vues arriérées et leur conservatisme ; et les jeunes pour leur libéralisme... Vous haïssez tout le monde. Vous êtes juste, et vous vous tenez toujours sur le terrain légal, et, en raison de cela, vous êtes toujours en procès avec les moujiks et avec vos voisins... » Et quand, à la fin, tout retourné, « détourné avec horreur de son ancien moi », il reviendra, humble, vers elle, il éprouvera ce sentiment d'allègement que ressent physiquement le corps à l'instant même où la vie a pris un sens plus plein et plus dense.

Serait-ce là, en fin de compte, tout l'espoir que nous tendrait Tchekhov ? Nous penserions à l'état de grâce tel que le conçoit M. Georges Duhamel (ou plus exactement tel que l'a conçu M. Duhamel) et nous ferions des réserves. Que cette sensation d'allègement accompagne telle espérance mystique, nous voulons bien : qu'elle soit une fin, non un moyen, nous n'acceptons. Au demeurant. Tchekhov va plus loin et si le problème de Dieu ne se pose pas pour lui d'une façon aussi impérieuse que pour Dostoïevski, il n'existe pas moins en lui.

On s'étonnerait, d'ailleurs, que Tchekhov, étant Russe, ne fût pas, comme ses compatriotes, limitrophe de Dieu — comme dirait Rilke. Et ce qui fait le problème fondamental de la Russie, celui dans les dédales duquel

se sont engagés les gouvernants actuels de ce pays, c'est celui-ci : dans quelle mesure la vie humaine prouve-t-elle Dieu et inversement Dieu justifie-t-il l'homme ? C'est autour d'une telle question que s'orchestre l'œuvre entière de Dostoïevski.

Nous avons dit plus haut que la notion d'une justification de la vie — par elle-même ou par un au-delà — si elle existe au cœur de Tchekhov, ne s'impose cependant pas à lui avec la même force qu'à un Dostoïevski, un Tolstoï, voire un Gorki. Ces auteurs, si différents soient-ils l'un de l'autre, ont ceci de commun qu'ils ne se satisfont pas de leur réponse, soit qu'ils l'aient forgée eux-mêmes, soit qu'ils l'aient trouvée dans les pages de l'Evangile. Il y a une position intellectuelle et morale supérieure à celle-là. C'est celle des hommes qui n'acceptent toute réponse que comme un point de départ pour une nouvelle question (1). Peut-être Tchokhov n'est-il pas allé jusque là : il faut tenir compte de ce qu'était pour lui la menace de mort qu'il portait en son être et qui lui interdisait de concevoir sa vie sous la forme d'une courbe harmonieuse, puisqu'un crachement de sang pouvait à tout instant en fausser le dessin. C'est assurément à cette formation de l'esprit par la maladie — un croyant dirait déformation, et un matérialiste également — qu'il doit d'avoir conçu la vie comme une inanité totale. Car c'est bien là la conclusion à laquelle nous conduit Tchekhov, et c'est précisément ce qui fait l'élément suprême du tragique (M. Gabriel Marcel, dramaturge d'idées, le démontre pertinemment) que cette foi en une totale inanité. Dans un geste comme le suicide de Kirillov, Dostoïevski voit une preuve de l'existence de Dieu ou du libre arbitre (suivant que l'on adopte telle ou telle interprétation), Tchekhov ne verrait rien — qu'un suicide. Qu'on se souvienne des douloureuses phrases que nous avons citées, il y a peu, sur le dégoût que ressent le héros du conte *De Service,* devant ces vies où tout a un sens précis, ou tout suicide signifie quelque chose : il y a là l'aveu formel d'une sorte de nihilisme métaphysique qui, d'ailleurs, remarquons-le, n'exclut pas la croyance en Dieu.

---

(1) Cf. Notre inquiétude (Perrin) article sur André Gide, p. 157, 159.

Entre Dieu et l'homme, Dostoïevski multiplie les points de contact : chaque être à chaque minute prouve Dieu. Tchekhov au contraire écrit : « Le Russe n'aime pas à vivre », et dans cette inanité à laquelle il croit, il ne place que de l'humain : entre l'homme et Dieu, il ne découvre pas de commune mesure. Tout ce qu'il faut de volonté et de conscience pour atteindre Dieu, pour, du moins, se mettre en mesure de l'effleurer, il ne cherche pas à le posséder. Il renonce (1). Il y a même parfois en lui comme un relent de doctrines orientales, d'un bouddhisme vague, de cette aspiration confuse à s'abandonner physiquement au monde apparent, à l'illusoire. L'héroïne du *Pays natal,* quand elle se sent complètement désespérée, livrée à ce constant mécontentement de soi-même et des gens, qui va être sa véritable vie, n'essaie pas d'y échapper par un acte de foi en une vie supérieure, en une divinité; elle s'abandonne à un nirvana matériel : « La belle nature, les rêves, la musique disent une chose, et la vie réelle en dit une autre. Le bonheur et la vérité existent apparemment quelque part, hors de la vie... Ce n'est pas vivre qu'il faut, mais se fondre avec cette luxuriante steppe, infinie et indifférente comme l'éternité, avec ses fleurs, ses tertres, son lointain. Et alors tout va bien... »

Nous semblons bien loin de Dieu, du Dieu réel, incarné et vivant, tel que l'Ecriture nous le présente, tel que Dostoïevski l'adore, l'ayant rencontré, consolateur, au

---

(1) Il y aurait toute une théorie à bâtir sur la différence de sens qu'on discerne entre le violent *Nada* des Espagnols et le *Nitchevo* russe si désespéré. M. Georges Petit en a proposé un assez intéressant : « Le sonore et l'énergique *Nada* ne doit nullement être comparé au fameux *Nitchevo russe*, comme on est toujours trop tenté de le faire chez nous. Le « nadisme » et « *nitchevisme* », si je puis m'exprimer ainsi, sont deux choses bien différentes. Quand il prononce le mot *Nitchevo*, le Russe s'abandonne : tout est inutile. Quand il crie son *Nada*, comme on sent que l'Espagnol s'accroche et résiste. Je puis rendre cette différence plus sensible par un exemple littéraire. A y regarder de près, les œuvres de Tchekhov et de Unamuno ont bien des points communs; même sentiment de la suite du temps, de la brièveté de la vie, même crainte de la mort. Mais voyez où cela a mené l'un et mène l'autre. Parce que Tchekhov est russe donc *nitcheviste* et que Don Miguel est espagnol, donc *nadiste*. »

bagne sibérien. Presque aussi loin encore du Dieu intérieur de Tolstoï, conçu comme une réalité immanente, hôte secret des cœurs humains perceptible dans un frémissement de l'âme. Et cependant nous ne croyons pas nous tromper en distinguant dans cette façon de laisser de côté le problème de Dieu, on ne sait quel raidissement qui trahit des sentiments profonds.

Tchekhov reste obstinément limité à la description du réel. Il n'entre pas dans les vastes discussions métaphysiques qui, si souvent, reviennent dans l'œuvre de Dostoïevski. Pourtant il connaît « l'extraordinaire capacité de foi » du Russe, et s'il ne met pas l'accent sur cet aspect de ses compatriotes, c'est sans doute par une sorte de discrétion. Il y a en lui comme un obscur regret. « A mon sens (*En voyage*, tome VI), la foi est une disposition particulière ; c'est comme un talent, on naît avec elle. Autant que j'en puis juger par moi-même, par les gens que j'ai rencontrés dans ma vie et par tout ce qui s'est passé autour de moi, cette disposition-là est, au plus haut degré, particulière aux Russes... La vie russe est une suite ininterrompue de fois et d'exaltations, et quant à l'incroyance ou aux négations, si vous voulez que je vous le dise, elle n'y a pas encore goûté. Si un Russe ne croit pas en Dieu, c'est qu'il croit à autre chose. [.....] Pour moi, voici ce que je puis vous dire. La nature a mis en mon âme une extraordinaire faculté de croire. J'appartins la moitié de ma vie à la légion des athées et des nihilistes ; mais dans ma vie, il n'y a pas eu une seule heure où je n'ai pas cru. »

N'allons pas au-delà ; ne prêtons pas même totalement à Tchekhov les doctrines de son personnage. Il y a dans l'âme d'un auteur, des secrets qu'un critique ne doit pas essayer de violer : qu'il lui suffise de montrer qu'il n'ignore point leur présence. Cette adhésion si consciente au réel, cette délicatesse dans la peinture de l'humain, cette peur de la mort qui hante ses œuvres, ce tourment qu'il s'efforce de masquer, tout cela fait de Tchekhov notre aîné et notre maître. Persuadons-nous que si sa leçon est incomplète, c'est qu'il l'a voulue telle et qu'il nous a, par cette supérieure habileté des grands écrivains, plutôt qu'instruits, incités seulement à la recherche.

H. Daniel-Rops.

Nocturne sur le Mode Lydien

Le premier matin des Anthestéries, comme je traversais la cité morte entre les cyprès noirs, et le crépuscule fréquenté par les ombres, je fus arrêté singulièrement par le sanctuaire d'Aphroditè.

Devant un portique de songe, la lune allonge un faisceau bleu sur les degrés, la route, et la cime des myrtes.

A l'entrée de l'allée obscure, cette petite figure, debout sur sa colonne, est-elle d'une âme ou d'une déesse? Dans l'ouverture de son manteau de laine, sa main gauche relève les plis de sa tunique de toile. Sa jambe gauche part. Ses pieds glissent. Sous l'oscillation des tresses rousses, ses pommettes s'enflent ainsi que pour un rire.

Tous les masques deviennent transparents où s'arrêtait jusqu'alors ma vue. Je distingue la persique à manche longue, la cypriote à la colombe, la tyrienne au polos de pourpre.

Dans un seul moment, je m'assurais de retrouver et de perdre la forme palpitante d'Aphroditè, son sourire silencieux, son sourire artificieux, son sourire.

I

Sur cette frontière de la nuit et du jour, je n'eus bientôt plus à reconnaître qu'une femme en qui s'assemblait une droite claire avec une gauche obscure.

— Ecarte-toi, je te prie, murmurai-je, si tu n'es pas celle vers qui l'ivresse entraîne depuis deux ans mon désir...

— Mais ne suis-je pas Astycrite, jeune, et secouant une longue chevelure de pavots ?

— Trop rouges pavots, vestiges insuffisants de la jeunesse, votre pouvoir est incompréhensible...

— Tu railles. Je ne suis pas plus incompréhensible

qu'une âme : âme dont le contenu est double, pareille à la goutte de rosée qu'au bout de cette aiguille de pin se partagent l'adieu de l'ombre et l'annonce de la clarté. Un animal, soit l'instinct d'être à l'état pur, l'homme n'est en outre qu'une inconstante habitude sociale. Et son âme réfléchit l'aube de la cité comme la nuit de la nature.

Et les paumes tendues vers le ciel, elle ajouta :

— Comme en celui qui s'acquitte des années et devant qui le champ des disponibilités s'abrège point l'amertume des velléités défuntes, ainsi, en toi, se reconstruit l'amant que tu aurais pu être.

La nuit, tout se conçoit et s'exécute avec aisance. L'amant céleste au front d'étoiles s'effondre et se fond avec la terre. Ainsi le rapportent les anciens, et toi, puisque tu approches ceci de moi qui appartient à l'ombre, songe à le reconnaître et l'étreindre.

— N'est-ce pas plutôt, répondis-je, l'heure où se dissocient l'âme diurne et l'âme nocturne ? L'aurore qui de l'acier tient son éclat et de l'horizon oriental sa courbure, jaillit de l'ombre éclaboussée de sang. Le dieu, d'un coup meurtrier de cette faux, a décollé le ciel de la terre. Prends garde qu'elle ne te tranche pas le milieu, car elle va passer, sifflante, entre nous deux.

— Tu dis vrai. A cela qui tient à l'ombre, je joins ceci qui appartient au jour.

Nous eûmes à peine le temps, elle de dire, moi d'entendre ces paroles.

Je me sentis traverser d'une éblouissante coupure. Et je pensai voir Astycrite curieusement divisée en deux, de la tête au talon. Avec la même facilité que l'écaille se sépare du fruit mûr, je vis glisser et s'éclipser sa moitié ténébreuse.

II

La femme alors qui m'observait avec froideur et resserrant le cordon de lin de sa robe blanche d'un geste pythagorique, me surprit par le rajeunissement du visage et l'éclaircissement de la coiffure.

— Je suis Mousè aux cheveux d'orges mûres, dit-elle, ou, si tu le préfères, dernière née de l'âme, la raison.

Les fantasmes qui pénètrent d'un pied léger et musical dans ton sommeil, deviennent repoussants avec le réveil. Ils restauraient en toi la nature. Ils sont effacés et remplacés par la raison. La raison : je suis l'acte commun du citoyen et de la cité.

Sa main de cristal me désignait la ville de Prôtis :

La péninsule massaliôte flotte entre le Lacydôn rectangulaire et les belles eaux de la mer. C'est un amphithéâtre de rocher où s'étagent les toits de chaume d'une ville de bois. Au plus haut, la ville de pierre habitée par les dieux repose sur le moutonnement des bois sacrés comme sur une couronne de nuages verts. A travers leurs portiques, les sanctuaires d'Artémis, d'Apollon et d'Athènè exhalent d'une seule voix un paean que contourne et découpe en volutes la flûte.

Au delà, sur le rivage du nord, les éphèbes bouclent leurs ceinturons, préludant aux manœuvres du stade. Et voici que sur le port glacé d'écume glissent, appareillant vers la mer, les lignes intelligentes des trirèmes.

— A mesure que s'animent tes sens, reprit-elle, ils se projettent, comme un abrégé du monde, dans les profondeurs de ta conscience.

Lorsque tu confères avec tes parents, ton maître de musique, ton palestrite, ta cité, chacune de ces consciences se vient réfléchir au travers de la tienne.

Image à l'infini multipliée, les sens font place à la raison. Un nouveau monde, hors des plans nuagés d'ombre, se condense sur le plan éclairé de la conscience.

Regarde sous tes yeux s'élargir de beaux yeux !

A la richesse de l'amant se mesure ce que dure l'agrément de l'hymen. Suivant que la raison étrécit ou développe sa vision, elle se multiplie dans le volage ou s'approfondit dans la constance de l'amour.

Vois sous tes larges yeux s'élargir de beaux yeux.

Tu cherches leur conformité autant que tu désires leur dissemblance. Tu ne peux être en repos que tu ne retrouves et possèdes toute la cité humaine dans une femme choisie.

Tandis qu'elle parlait, mes doigts restaient serrés dans

ses doigts frais et lisses. Son corps prenait la transparence d'un marbre animé par la lumière. Et, mon épaule contre la sienne, je devinais la nuque délicate baignée de pénombre par le long chignon d'or.

— Muse, créature de l'esprit ou du monde, lui dis-je, m'apportes-tu la connaissance, au défaut de l'amour ? A l'orée des printemps à naître et que je n'ai pas à connaître, je me suis dédoublé dans la plus exquise des femmes. Au milieu des futaies futures, j'imaginais le duo de ma voix concertant avec sa voix pure. Le visage de ma méditation s'immobilisait à confronter son visage. Est-elle ou n'est-elle pas illusoire l'amante, la raison parallèle à ma raison, et qu'il n'est d'aucun infini, déjà le riche reflet du monde, ou d'épuiser ou d'assouvir ?

A mesure que s'éloignaient de moi ces paroles, le sein de mon interlocutrice se détachait du mien. D'un mouvement symétrique, ses bras et les miens se relevèrent. Nous étions séparés par toute la longueur de nos bras.

Et je cherchai en vain les traits de tout à l'heure.

C'est comme si, à son profil clair, était venu se superposer un profil obscur. Les ramures affinées des pins se déployaient dans un brouillard de violettes. Les derniers éclats des objets s'étaient éteints avec le jour.

III

Celle dont je tenais de si loin les doigts était exagérément jeune, tout juste d'âge nubile, parée de la chevelure et des regards de la nuit.

— Je suis Hymnis aux cheveux d'hyacinthe, me dit-elle, ou, s'il te plaît mieux, l'instinct, premier né de l'âme.

A peine quelques nuées étaient éclairées faiblement par la lune, comme des brisants couronnés d'écume dans la mer obscure du ciel. Et je voyais sortir d'elle ou de moi, en chaîne d'azur, les nymphes.

— La nature nocturne l'emporte encore en toi, poursuivit-elle. Elle seule endort le port lunaire au pied des citadelles de cendre. Elle seule ressuscite dans leur chair la multitude insoupçonnée des amantes.

Les figures de toutes les femmes rencontrées occupent sans lacune toute ta mémoire. Beaucoup n'auront pas à revivre. Plusieurs spectres pâles de tes jeunes années, refondus dans ton âme d'homme, s'y colorent du sang riche de la volupté. Toutes, passantes qu'éveillé tu n'osais joindre, et qu'endormi tu retrouvais tes épouses, t'emplissent de la déesse une en mille personnes, ton Aphrodité particulière.

C'est elle que dans l'instant tu découvres si tu dénoues ma ceinture.

Le lien lâche de nos bras s'était languissamment raccourci. Je recueillais son haleine d'ambre, les yeux mi-clos, suspendu entre la veille et le sommeil. Et tous deux nous tressaillîmes, l'un au feu de la joue, l'autre à la fraîcheur des lèvres.

Je crois qu'à cet endroit de mon trouble je pensai à voix haute, et surprenant fut le tour de ma pensée.

— De toutes les choses que je suis, il n'en reste aucune que je me soucie d'être.

O poète, il est déchirant d'être seul ! La race implore en toi l'amitié, l'affection et l'amour. Elle t'élève pour que tu élèves un fils. Ce vœu rempli, elle te retire la fécondité et la vie.

Il est difficile d'être deux ! L'individu n'est anxieux en toi que de la solitude. Epuisés dans des bras blancs les transports de l'amour, il reparaît seul, seul dans le monde, avec son rêve et sa souffrance.

Au bruit de cette voix, une fois encore, se relâcha notre étreinte. Nos bras se relevèrent d'un mouvement égal et pareil. Ainsi se règle sur nous le mouvement de notre ombre. Et, les yeux grands ouverts, je ne trouvai plus au bout de mes doigts que la nuit.

Tous nous préparons une belle noce où toujours fait défaut l'épouse.

René VERRIER.

Chroniques

POESIE

OLORON-SAINTE-MARIE, par *Jules Supervielle* (Les Cahiers du Sud).

A chaque âge, ses jeux.

La plus belle aventure de quelques poètes de ce temps sera peut-être d'avoir voulu tenter une merveilleuse émancipation des mots, en les ajustant selon un mode absolument imprévisible, en les assujétissant à une fantaisie fébrile et désespérée. Et tout à coup, l'on entendra l'un d'entre eux s'écrier :

Tous les mots sont restés au loin
Saisis par leur propre délire.

Celui-là, c'est Jules Supervielle.

Lentement, nous l'avons vu construire sa poétique, se délivrant des autres et de lui-même avec audace et entrain. Il sait maintenant qu'autour des motifs catalogués, les mots et le souffle un peu fou qui les entoure se fanent vite et s'épuisent. Il sait aussi que le devoir d'un homme de sa taille consiste à renouveler l'univers, à le meubler de cadences angoissées à l'image de lui-même.

Les mots, — pour un poète, tout est là. Tout l'avenir de la poésie que l'on dit « moderne » est attaché à ces grelots, à ces syllabes de chair et de parfums — et je sais que le poète leur prête une grâce bienfaisante :

...Ces mots tremblants de voir le monde
Pour la première fois.

Supervielle a non seulement compris sa tâche, mais encore

il la réalise admirablement : un mot n'est qu'un mot, certes, et il faut pour le rendre digne d'habiter ce poème qu'il se mette bientôt à palpiter. Pour réussir, que d'autres mots l'emprisonnent, le serrent de près, ajoûtent à son relief celui qu'ils lui abandonnent, et de l'étau refermé, la gerbe miraculeuse jaillit : la stance bien assise sur ses quatre vers dont le rythme — le rythme impérissable, malgré tout — s'étire, se dilate et s'ébroue.

Aussitôt, le lyrisme intervient, et c'est un lyrisme sans chantage, sans obscures caresses, sans vaines métamorphoses. Le lyrisme de Supervielle a toute la raideur et la prudence qui exigent, de la part du lecteur, une aveugle adhésion, une renoncement toal aux choses terrestres et divines. Et c'est le moment que ce lyrisme choisit pour faire feu, soudain, et s'abattre sur nos épaules comme un trésor avare de ses flammes.

Nostalgies indiscrètes, la nuit et le jour, la vie et la mort, fantasmagories interplanétaires, silences dénoués — autant de mythes illusoires, mais sur qui le poète consent à s'appuyer pour donner à sa fuite l'élan nécessaire. Un saut brusque dans le vide — et le souffle coupé, la chute dans un autre univers qui n'a de commun avec le nôtre que ces mots et ces rythmes assouplis.

Tout cela dépasse les limites derrière lesquelles nous nous ensevelissons, chaque jour, de complicité avec les lâchetés à la mode. Limites, par conséquent, chaque jour plus étroites, plus irrespirables, où le poète, mal à l'aise, étouffe et se débat. De cette lutte, Supervielle tire ses plus riches poèmes :

Les morts me reconnaissent bien
(Je n'ai qu'un petit signe à faire)
D'un bout à l'autre de la Terre
Savent que je leur veux du bien.
Ils n'ont que leur regard qui brille
Comme l'argent de la faucille
Qui, un jour, leur trancha le corps
Pour en faire jaillir cette âme
Allant d'une très lente rame
Toujours de la vie à la mort.

Je ne doute plus des amples perspectives qui s'ouvrent désormais devant la poésie, cette poésie que n'éclairent plus les choses exactes et humaines, — je veux me laisser convaincre, à mon tour, et exiger des poètes vivants cette pathétique et merveilleuse prophétie.

Mes yeux bleus vont me dévorer avec cette faim qu'ils ont
Et il me réveillent parfois pour me réclamer des visions.

Supervielle, qui vous êtes laissé dévorer, — c'est encore votre tour...

Louis EMIÉ.

REQUIEM, par *Serge Essenine* (Edit. des Cahiers Libres).

Marie Miloslawky et Franz Hellens viennent de publier cette traduction de quelques poèmes d'Essenine écrits avant son voyage en Europe. Certains sont d'une grande pureté. Ainsi :

Je ne regrette, ni n'appelle, ni ne pleure,
Tout passera comme la fumée des pommiers blancs.
Saisi par l'or du déclin
Je ne serai plus jeune.

Tu ne battras plus comme alors,
Cœur touché par le froid,
Pieds nus au pays de l'indienne.
Je ne serai plus tenté de marcher

Esprit volage, toujours plus rarement
Tu émeus la flamme de mes lèvres...
O ma fraîcheur perdue,
O violence de mes yeux, flot de mes sentiments !

Plus avare dans mes désirs,
Ma vie, est-ce à toi que je rêve ?
Comme si au printemps dans l'aube sonore
Je passais sur un étalon rose.

Nous sommes tous pourriture en ce monde,
Doucement coule le cuivre des érables...
Que soit à jamais béni
Ce qui est venu pour fleurir et disparaître.

Ce petit recueil donne le grand désir de connaître les poèmes écrits par Essenine, à son retour en Russie vers 1924, ces poèmes de la faim et du sang, de la solitude et du néant dont quelques-uns ont déjà été traduits, mais qu'un éditeur intelligent — il n'en manque pas — devrait bien réunir.

ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE HONGROISE CONTEMPORAINE (Les Ecrivains Réunis).

La poésie magyare contemporaine est d'une grande vie personnelle et d'une violence créatrice qui étonnera ceux qui ne la soupçonnaient pas mais qui liront cette Anthologie abondante et qui semble impartiale, établie par Bela Pogany et Géo Charles. Elle est presque toute entière animée de l'esprit de révolte et rien, sans doute, ne pouvait nous toucher davantage et plus fraternellement, malgré les craintes exprimées par les traducteurs d'une différence irréductible entre l'esprit français analytique et l'esprit hongrois synthétique. Bieu au contraire, aux frontières du songe et de la réalité, voici s'avancer Ady, Illyès, Kassak, Marai, Nadas, et nous connaissons bien en France des bras qui se joignent aux leurs dans cette lutte pour la liberté. Par delà la confusion des langues s'étend un grand besoin humain, coule un déterminisme impérieux qui ramène aux mêmes sources d'éternité l'esprit épars en des terres divisées, déchirées, l'une à l'autre étrangères.

De tels livres aideront l'homme à se mieux connaître, lui et ses faims.

André GAILLARD.

ARLEQUIN, par *Henri Chabrol* (Dubois et Poulain, Montpellier).

M. Henri Chabrol a donné dans diverses revues des nouvelles qui témoignent de qualités d'observation assez singulières : le tour prosaïque et un peu rude du récit faisant penser à un réalisme périmé, mais une sorte de ferveur juvénile qui se dégage, on ne sait comment de son style, avec non moins de rudesse mais sans la moindre complaisance envers les laideurs de la vie, démentant aussitôt cette impression. Enfin, un certain goût de la vie physique se dégageait de ces contes, sans que sa pratique des sports qui est grande se fît sentir autrement que par l'exactitude des détails et par un lyrisme mesuré. C'est ce lyrisme discipliné par ce qu'on pourrait appeler l'expérience de la vie musculaire que je m'attendais à trouver dans cette plaquette de poèmes. Mais si j'y discerne certains rythmes de courses à pied ou à bécane :

Le moulinet du roulement,
et mes genoux présents alternativement
ont anéanti mes pensées rebelles ;
me voici prisonnier de mon élan, .

j'y trouve aussi, maints motifs sentimentaux ou descriptifs dont la variété m'informe que j'ai devant moi la plaquette du jeune écrivain qui a groupé ses premiers essais poétiques. Et je m'étonne qu'ils soient presque sans gaucherie. Cependant, le choix des termes et je ne sais quoi de masculin dans le rythme annonceraient plutôt un prosateur. Voici une impression tropicale :

Car la caravane s'en va,
happée dans les frissons d'eucalyptus
par les mille yeux des singes magnétiques
reflétés sur la peau des porteurs noirs qui luisent,
plus bas que leurs balancements de liane en liane,
et que leurs sauts, et leur descente acrobatique,
pour entrevoir aux yeux des Blancs
une fillette en robe rose et des garçonnets en bérets...

Peut-être faudrait-il ajouter que M. Chabrol s'exerce à la peinture.

Gabriel d'AUBARÈDE.

FAUX SENS, par *Jean Catel* (L'Ane d'Or).

Jean Catel est le magicien léger et délicieux. Du haut de son tapis volant il laisse tomber ses poèmes comme de la neige, ses rythmes s'entrecroisent, ondes du cœur. Des sourires, une larme qui brille, une profonde tendresse où s'estompe l'humour. Dégager les influences ? Dire ce que Catel doit aux Américains qu'il est allé chercher chez eux à Wihmann, à Sandburg ? ou à sa Catalogne natale qui s'embellit encore d'être chantée par lui ? A quoi bon ? Jean Catel dont la baguette fait pousser les fleurs, mûrir les fruits, nager les petits canards de celluloïd. Est-ce à dire qu'il n'est qu'amoureux ? Il a su sortir de la piste. La guerre est passée. Les Morts :

Apollon, Apollon
Sauve-moi de la nuit.
Eloigne de mes os encore frémissants
la sève des rameaux souterrains
et le bruit
que fait le mois de mai qui marche sur la terre.

Catel a voulu que son livre fût édité à Montpellier, qu'il restât parmi ses amis. Mais il est déjà sorti de ce cercle.

Même ceux-là qui souriront aux ariettes, ceux que le clown étoilé « n'intéresse pas », s'arrêteront aux odes de John Keats traduites par lui comme elles ne l'ont jamais été. Exactement certes,, jusqu'à suivre le texte dans ses mots et sa forme linéaire, et pourtant ! quelle belle coulée de langue française. A ce point-là, la traduction est sur la même ligne que l'œuvre originale.

Emile CARBON.

LES LIVRES

ANDRÉ GIDE, par *Pierre Lièvre* (Divan).

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans ce mince livre un portrait, mais une démonstration, et c'est ce qui lui donnera du poids, sans doute, auprès de beaucoup. M. Lièvre semble estimer que le but du critique consiste à avoir raison, attitude qui implique nécessairement un désaccord initial, un désaccord voulu entre lui et l'auteur dont il traite. Il a évité avec soin tout risque d'erreur. Comme un *diplomate*, dit-il, comme un savant, dirait on plutôt, qui laisse chercher et s'aventurer ses devanciers dans l'attente qu'un document tardif vienne annuler leurs hypothèses et lui en fournir une décisive, il a longtemps *différé*. Il a attendu, pour parler d'André Gide, que cet écrivain ait publié ses mémoires, et il a trouvé là deux mots magiques qui expliquent toute l'œuvre antérieure de cet écrivain. Quiconque jusque-là eût imprimé sur elle autre chose qu'approximations, comme il eût risqué de se tromper ! Ces contradictions quasi-*systématiques*, cette *juxtaposition* du souci moral et d'une tendance à l'immoralisme avouée, ce *scepticisme* implicite, ce goût de l'ellipse, ces détours, ces fuites, on pouvait attribuer ces *constantes* singulières soit à un souci d'élégance, soit à de la coquetterie, soit encore à une réelle élévation. Mais aujourd'hui qu'André Gide vient de publier ses confessions, nous comprenons qu'il n'y avait dans tout cela que dissimulation. (Je m'étonne qu'un logicien de la valeur de M. Lièvre n'ait pas aperçu la tare évidente de ce raisonnement. Elle n'est que psychologique, il est vrai...) Mais aujourd'hui Gide lui-même nous livre les deux clefs si longtemps refusées à demi :

Onanisme, *uranisme*. Or, ce dernier sujet spécial (remarquons encore qu'au moment de conclure M. Lièvre n'use plus que d'une seule de ses clefs) n'a si on le considère comme *matière littéraire* qu'une valeur très relative. Par conséquent, ceux qui jusqu'à ce jour ont attribué à l'œuvre Gidienne une

signification humaine, ou même une valeur littéraire essentielle, ont erré.

La justesse de la mineure me paraît évidente et je trouve même assez déplorable que les mœurs du jour aient rendu nécessaires les fortes pages (31-33) que M. Lièvre lui a consacrées. Mais le système par lequel il en tire argument contre l'ensemble de l'œuvre de Gide ne convaincra, je veux l'espérer, que ceux qui la connaissent par ouï-dire. Cette charge ne paraît pressante que parce qu'elle est logique, serrée parce qu'elle est sommaire. Plusieurs ouvrages ont été passés sous silence, ou presque. Ni la « Porte Etroite », récit où toute jeune fille possédant une vie intérieure sait lire entre les lignes (1), ni la « Symphonie Pastorale », drame de la douleur inavouée d'un homme austère qui vieillit, et où M. Lièvre ne sait voir qu'un *sensualisme* parent de celui de Condillac, n'ont été analysés : ces livres ne témoignent-ils pas d'une humanité qui gênerait la thèse ? (Je ne doute d'ailleurs pas de la bonne foi de M. Lièvre ; je pense même qu'il trouverait mon interprétation de ces romans bien naïve, mais les esprits raisonneurs ont aussi leur naïveté.) Les traités, il les juge d'un point de vue philosophique. Il cherche dans « Saül » des *idées*. Il juge des « Caves du Vatican » et des « Faux-Monnayeurs » d'après les étiquettes de *sotie* ou de *roman* qui leur ont été données. (C'est son droit d'ailleurs, mais un critique attentif est meilleur prince !) Et s'il s'attarde trois pages durant sur l' « Immoraliste », c'est pour y voir, à travers ces quelques voiles mi-transparents que la publication de « Si le grain ne meurt » arrache, une *plaidoirie* ; c'est pour appeler *onanisme* une des plus fortes invitations à l'examen de conscience individuel qui aient été écrites ; c'est pour juger du reste d'après le mince épisode final, témoignant bien par là de ce vice des logiciens qui consiste à chercher dans l'œuvre d'art un sens directeur, à le trouver à la dernière page et à relire ensuite à rebours. Çà et là, quelques coups de sonde pénétrants, mais presque toujours faussés, dès l'origine, par cette relation établie indûment entre un livre de mémoires et une série d'ouvrages impersonnels. Si un contemporain de Rousseau s'était avisé (et je serais bien étonné que le fait ne se soit pas produit) de juger de son œuvre plus spécifiquement littéraire ou philosophique, et des *Confessions*, même, d'après les vices qui y sont affichés, l'avenir n'eût pas manqué de le démentir. M. Lièvre aurait eu une chance de plus de ne pas se tromper s'il avait *différé* encore quelques décades.

Gabriel D'AUBARÈDE.

RAINER MARIA RILKE, par *Edmond Jaloux* (Emile-Paul).

Qu'on prenne ces pages pour des ébauches, des projets ; rien, en somme, de définitif. Mais rien n'apparaît définitif à son auteur ; le maître-mot n'est jamais dit. Une déclaration liminaire à ce point dénuée de présomption nous avertit que nous ouvrons cette foi le livre d'un critique dont le souci essentiel n'est pas d'avoir raison. La méthode critique qui se révèle ici est même si évidemment opposée à celle de M. Lièvre que j'hésite à souligner la différence. Pour comprendre Maria Rilke, M Jaloux n'a eu aucunement recours à l'esprit logique, — il nous invite même à nous défier du nôtre — mais à cette manière enveloppante (*agglutinante*, dirais-je, employant l'expression hardie et juste dont il se sert pour définir le style du poète) qui lui est propre ; plus persuasive qu'impérieuse ; secondée par une mémoire souple, toujours prête à puiser dans un fonds de culture exceptionnellement divers des points de comparaison susceptibles d'aboutir à une différenciation plus intime de l'auteur dont il traite ; ne procédant jamais par démarches rationnelles, mais au contraire par approches indirectes, intermittentes et pour ainsi dire naturelles ; poussant rarement son analyse dans un sens unique, mais prenant tour à tour des points de vue dont il se soucie peu qu'ils convergent vers un but central, attitude qui lui permet d'atteindre son sujet à la fois dans sa profondeur et dans sa complexité ; — méthode qu'on hésite à nommer ainsi tant la sympathie en est évidemment le principe, et qui est compréhensive dans le sens le plus large du terme. Il en résulte aussi qu'elle laisse à l'esprit une impression quelquefois confuse. Mais cette épithète accolée à ce nom n'est-elle pas presque un pléonasme ? Et ne peut-on penser qu'un constant souci de précision empêche l'impression d'éclore ? La critique de M. Jaloux est proprement une initiation à l'art de la lecture.

Pour un poète aussi essentiellement mystérieux que Rainer Maria Rilke, une étude ainsi conduite devait être particulièrement efficace. Impossible d'atteindre une telle âme par des coups de sonde directs. Il y fallait un filet, aux mailles sans raideur et tendu longtemps. D'une nature pudique et tournée tout entière vers l'intérieur ; ne procédant lui-même que par allusions ; soucieux de *penser avec son cœur*, (ce qui *remet à leur place*, comme l'observe justement l'auteur, *les oppositions d'école que nous lisons tous les jours partout, entre la sensibilité et la raison ; ou mieux l'intellectualisme, comme si l'homme était exactement une chose que l'on doive dépecer et servir par quar-*

tiers isolés, p. 96) ; *se défendant d'user pour s'expliquer de ce mode oratoire si familier aux latins et dont la forme essentielle est qu'ils veulent toujours avoir raison et qu'ils entendent nous en faire la preuve* ; vivant enfin, en qualité d'écrivain autant que personnellement, dans cette marge connue des seuls mystiques qui se trouve aux confins de l'inconnu ; Rilke ne devait laisser approcher ses secrets, bien qu'ils fussent parfaitement dépourvus de cet hermétisme hautain qui écarte les sensibles et attire les raisonneurs, que par un esprit singulièrement attentif, docile et patient, un homme qui voulût bien s'employer à transmettre son message, demeurât-il à ses propres yeux obscur encore par endroits, plutôt qu'à le déchiffrer.

Gabriel D'AUBARÈDE.

SOUS LA LUMIÈRE FROIDE, par *Pierre Mac-Orlan* (Emile-Paul)

Trois récits : le premier se passe à Brest, le second à Londres, le troisième à Marseille. Celui que je préfère, le second, s'appelle *Docks*. Mac-Orlan crée une atmosphère, y fait circuler la pitié de sa pensée, et ne tombe pas dans la sensiblerie. Des images surgissent, et si parfois les mots semblent maladroits, par delà les signes, à travers leur brouillard, on écoute battre le cœur des personnages.

Il y a quelque chose d'absolument vrai dans le style de Mac-Orlan ; on sent sentir avec ses moelles et ses nerfs un auteur ; cela ne laisse pas, toutefois, l'impression du génie et c'est donc qu'il manque l'impondérable présence qui donne les ailes divines à l'écriture.

Je regrette enfin que l'auteur ait cru devoir publier une nouvelle sur les quartiers réservés de Marseille : il est peu digne de tomber ainsi dans des poncifs faux et vains.

STENDHAL, par *Paul Hazard* (Collection Vie des Hommes Illustres, Gallimard).

Une vie « d'homme illustre » particulièrement délicate à écrire. Les stendhalisants sont gens qui connaissent fort bien la vie de leur héros, et l'intérêt qu'ils portent à cet écrivain emporte l'amour de tous les instants de sa vie. C'est donc au gros public que s'adresse M. Hazard.

Il réussit pleinement son dessein qui est, sans doute, de donner le goût à ses lecteurs de pénétrer jusqu'à l'âme de Stendhal, dont les œuvres sont d'essentiels aveux. A lire son récit parfai-

tement ordonné, on ne peut que se féliciter de voir combien la sympathie de l'auteur pour son sujet, l'a aidé à composer une biographie qui, aussi bien, aurait plu à Stendhal lui-même ; celui-ci ne prévoyait-il pas sa gloire de notre temps ?

Cette biographie est en outre écrite de la façon la plus séduisante, humour et tendresse se confondant dans un discours sensible à souhait.

L'Homme Eternel, par *G.-K. Chesterton* (Collection du Roseau d'Or, Plon).

On n'abandonne pas volontiers les « gloires » nationales aux Iles Britanniques : Darwin n'y est pas mort encore. Un respectable homme de science faisait l'autre jour un discours sur le transformisme et le louait en termes choisis. Sans doute est-ce pour cela que M. Chesterton a pu tancer Darwin de verte manière, et consacrer de longues pages à le tourner en ridicule. Les Anglais sont gens d'humour, dit-on. Aussi ne prendrons-nous pas au sérieux, le gai sérieux qu'ils mettent à épiloguer sur de vaines apparences.

Je me suis demandé d'abord : pourquoi ce livre ? Je sais bien que, converti à la sainte église apostolique et romaine, comme un Maritain chez nous, aucun des écrits de cet être touché par la grâce ne doit rester caché aux yeux des fidèles catholiques. Je m'étonne, toutefois, que Rome ne s'inquiète pas davantage de ces docteurs en qui la grâce prend une apparence hérétique, de ces docteurs venus à elle si éloquemment que l'on se prend à douter de leur foi. C'est qu'un homme de lettres, si philosophe se désire-t-il, ne reste jamais que provisoirement dans ses affirmations; et son nombril lui paraîtra toujours le centre du monde. Si le néo-catholicisme se contente de tels adeptes et qu'on s'en félicite en haut lieu, nous voilà bien assurés du trouble profond qui a saisi cette église. N'aurait-elle condamné Maurras, avec un sens précis des réalités et de sa mission, que pour subir une hérésie non moins grave, celle qui attaque les dogmes dans l'esprit même?

Il nous semble, en effet, sensible que les propos de M. Cherteston et les démonstrations de M. Maritain sont a. -- catholiques; l'universalité vers laquelle ils tendent n'est rien de moins que protestante, libertaire et non lié à un dogme éternel, sinon immuable. *L'Homme Eternel* n'est-il pas un titre à double entente ? Est-ce l'homme qui est éternel, ou la pensée de l'homme dans une certaine forme ? M. Cherteston paraît plutôt, dans ses développements, nous amener à croire que c'est l'homme, l'homme tout entier, esprit et corps.

Dès lors la pensée catholique de l'humanité et du monde se trouve attaquée ; les dogmes ne sont plus que des barrières, brancards où rue sans cesse la bête naturelle qu'est l'homme. Et je sens bien que c'est au moment où le désarroi s'est emparé de son esprit devant les événements de la vie, que M. Cherteston a dû demander à un ordre formel de le sauver du doute. Il s'est, je crois, volontairement complu à l'ordre : son âme ne s'y trouve pas à l'aise. C'est ce duel que nous suivons avec angoisse et qui dépasse le livre. Je sais maintenant pourquoi cet ouvrage : notre cœur anxieusement regarde un homme effrayé de sa destinée.

Georges BOURGUET.

LE PÈSE-NERFS par *Antonin Artaud*. (« Les Cahiers du Sud »)

Je ne voudrais me livrer ici qu'à la critique de mon plaisir. Puisqu'il ne s'agit ni d'une construction, ni d'une formule, ni d'un quelconque désir, quel mal y aurait-il à suivre les voies inquiètes où nous mènent de telles confidences ? Ces belles voies sans issues d'ailleurs ont soin de nous rappeler sans cesse, malgré l'agrément du décor, notre solitude. Elles s'insinuent à travers un néant qu'on a peine à prendre à partie, tandis qu'il pèse autour de nos flancs morts. Peut-être ai-je éprouvé un malaise analogue déjà après une lecture prolongée d'Amiel, alors que j'admirais impudemment le petit déshabillé de cette âme qui ne se crut jamais assez pure sous notre gros ciel. Elle se tortillait pour un rien parmi des flammes ; elle s'examinait nue au moins deux ou trois fois par jour ; elle parvint, à force d'expériences cruelles, à créer au fond de soi un immense drame, dans le noir. Est-ce vers cela que tend, à son insu, Monsieur Artaud, dans ses deux livres ?(1). Son drame occupe moins de personnages pourtant, dédaigne l'intrigue, se poursuit dans un monde relativement restreint, loin des barbares... Ceux-ci le gênent au lieu d'exciter son inspiration, comme par hasard. Ils constituent une distraction regrettable pour cet être égaré parmi sa conscience poétique où tout se résume en de gros mots suivis d'éclairs. Cet être qui vit dans un état constant de colère contre le monde ou de dédain envers soi-même, ne s'emprisonne-t-il pas, vivant, avec quelques précieuses douleurs ? On le voit tourner toujours dans le cercle des mêmes désespoirs. Sa voix qui frappe les mêmes murs nus toujours s'accompagne d'étranges résonnances. A force de refouler en soi ce qui cherchait à fuir par un jour clair, il contracte des habitudes d'ours en cage, sous le fin soleil. Mais si vain que soit ce spectacle on ne peut se lasser d'en jouir avec aigreur. On croit

trouver soudain, au fond d'un vieux bassin houiller, une veine de diamants qui ne conduirait nulle part. On reste surpris, déçu, ravi tout à la fois, parce que la découverte éclate sans le moindre égard, parce qu'il s'agit d'une troupe de confidences très vives, très pures, se pourchassant l'une l'autre avec la plus intime rigueur. Lorsque Antonin Artaud s'écrie : « Chers Amis, ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas. » Je crains que, aveuglé par un mépris excessif des conventions, il ne nous mésestime. Moi qui me pique, par exemple, d'être normal, j'ai senti chaque oscillation de son Pèse-Nerfs, avec une angoisse soutenue, sinon croissante. N'était mon amour exagéré du roman, la gratuité d'une œuvre aussi profondément sensible, ne m'eut jamais prévenu contre elle. Mais il faut tenir compte de ce que j'eus un effort à faire hélas ! avant de me livrer, sans réserve, à cette nouvelle volupté de l'esprit qui trouve un sens caché aux moindres actes, qui explore chaque repli fatigué du cœur, qui va coupant partout dans des chairs trop intelligentes dont le sang monte, en jets bleus, dans l'air. Ce qu'il y a de richesses discrètes dans cette langue expressive et belle comme par surcroît, de même que son accent viril, de même que l'activité dure des sentiments et des idées ici, ne peuvent que m'émouvoir. Les exclamations d'un certain Baudelaire qui s'écriait jadis : « Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! » rejoignent, à travers ma mémoire, les récentes confessions de Drieu, puis cet aveu même où Artaud semble cristalliser la morbidesse lucide de notre époque : « Je suis celui qui connaît les recoins de la perte. » C'est dans leurs reniements surtout que quelques poètes actuels atteignent à un sublime désagréable. Si je suis seul encore à en éprouver quelque crainte, cela tient davantage à une vilaine déformation de mes sentiments, qu'à la fragilité de leurs œuvres. Vous avouerai-je que leurs spéculations brutales m'effrayent souvent ? J'y vois, malgré le dédain qu'ils lui témoignent, plus de science que de vrais éclats de vie. Cette façon désinvolte de tout détruire autour de soi, n'aboutit qu'à une équivoque pénible. A quoi bon s'isoler d'un univers à l'aide de qui chacun devrait reconstruire plutôt, comme il s'écoule, le roman de sa piètre existence. Pourquoi s'époumonner dans le temps, sur de petits fragments d'être qui ne réflètent que quelques passages de la divinité en nous ? Pourquoi simplifier à plaisir surtout les données du plus brûlant des problèmes ?

Léon DUESBERG.

---

(1) *L'Ombilic des Limbes* (*N. R. F.*)
Le Pèse-Nerfs.

UN SOUVENIR D'ENFANCE DE LÉONARD DE VINCI, par *le Professeur Sigmund Freud* (traduit de Marie Bonaparte), N. R. F.

Voici ce souvenir d'enfance inséré par Léonard dans une dissertation sur le vol du vautour : « Je semble avoir été destiné à m'occuper tout particulièrement du vautour, car un de mes premiers souvenirs d'enfance est qu'étant encore au berceau, un vautour vint à moi, m'ouvrit la bouche avec sa queue et plusieurs fois me frappa avec cette queue entre les lèvres. »

La psychanalyse attache un grand intérêt aux souvenirs d'enfance surtout, comme c'est le cas ici, s'il s'agit d'un « fantasme » que l'individu s'est construit plus tard et qu'il a alors rejeté dans son enfance. Elle y trouve l'explication du développement psychologique ultérieur de l'individu. Freud interprète ce fantasme de la manière suivante : souvenir du temps heureux où Léonard prenait dans la bouche le sein de sa mère et le tétait. Evoquons à ce propos les scènes d'allaitement où le peintre plus tard représenta *la Vierge et l'Enfant*. Mais pourquoi un vautour ? Léonard était grand liseur : il avait appris dans les livres de son temps que le vautour était symbole de la maternité, en vertu de cette croyance qu'il n'existe que des vautours femelles, fécondées par le vent. Cette fable évoquait pour son inconscient sa naissance à lui, enfant naturel d'une paysanne du bourg de Vinci, donc enfant *sans père*, pendant les premières années de sa vie : plus tard, le mariage de son père avec la noble Donna Albiera étant resté stérile, le jeune Léonard fut recueilli dans la maison paternelle. « Mais c'était déjà trop tard. Dans les trois ou quatre premières années de la vie se fixent des impressions et s'établissent des modes de réaction au monde extérirur, qu'aucun événement ultérieur ne peut plus dépouiller de leur force. » Pour Léonard eut lieu alors ce que Freud appelle la *fixation à la mère*.

On peut, en effet, traduire les mots du fantasme : « Et à plusieurs reprises il me frappa avec sa queue entre les lèvres », par ceux-ci, « Ma mère m'a écrasé sur la bouche d'innombrables baisers passionnés. » Cette tendresse excessive de la mère a provoqué un très intense attachement érotique à cette femme, attachement renforcé par un effacement du père de la vie de l'enfant. Plus tard, le petit garçon a dû refouler son amour pour sa mère ; il l'a fait en se mettant lui-même à sa place, en s'identifiant à elle. C'est la période de l'autoérotisme. Désormais, il choisira, comme objets de son amour, à la manière de Narcisse, des reflets de sa propre personne, des garçons qu'il aimera à la manière dont sa mère l'aima enfant. Léonard s'entourait de jeunes élèves.

Freud ne va pas jusqu'à accepter les accusations d'homosexualité portées contre le peintre de la *Joconde* et qui ne furent jamais prouvées, mais il est convaincu que, platoniquement sans doute, telle fut son attitude sentimentale. On ne lui connaît pas d'affections féminines ; son activité sexuelle fut certainement très faible ; toute sa *libido* put se sublimer en cette dévorante soif de connaître qui prit toute sa vie et fit même tort à son art.

Les hypothèses de Freud sont intéressantes, ses analyses, originales. Nous croyons qu'il a apporté assez de théories nouvelles et justes pour renouveler l'étude de la psychologie des écrivains et des artistes. Nous le voudrions néanmoins plus réservé dans les applications de sa doctrine, plus soumis aux faits dans ses essais de psychanalyse appliquée : ici on a trop l'impression d'un fragile château de cartes élevé sur un sable mouvant.

UNE NOUVELLE PSYCHOLOGIE DU LANGAGE, par *Frédéric Lefèvre* (4e numéro de CHRONIQUES DU ROSEAU D'OR, Plon).

Aux yeux de Frédéric Lefèvre, la qualité maîtresse du critique est de comprendre et de faire comprendre. F. Lefèvre est donc un excellent critique. Jamais intelligence plus lucide ne fut mise au service des hommes, jamais style plus limpide ne révéla une pensée aussi solide et sûre d'elle-même. Lefèvre nous a révélé, il n'y a pas longtemps, des romanciers de la valeur de Bernanos, Charles Silvestre. Aujourd'hui il nous présente un de ces esprits « coordonnateurs », si rares dans notre époque de spécialisation, qui savent faire la synthèse des connaissances éparses et trouver la loi générale qui explique tous ces faits secondaires. Il nous initie aux *Etudes de psychologie linguistique* de Marcel Jousse.

L'homme, tel qu'il sort des mains de la nature, est un animal mineur : pour lui, contempler l'immense univers, c'est refaire en petit tous les gestes de cet immense mimorame. Parler, à l'origine, c'est mimer d'abord avec les mains, ensuite avec la voix tout ce que l'on voit, tout ce que l'on sent. Notre éducation civilisée a pour but de nous faire perdre l'habitude de la gesticulation manuelle ; mais celle-ci nous est si naturelle que les enfants, les êtres primitifs *jouent* vraiment le récit qu'on leur fait, l'action qui se déroule devant eux. Le vocabulaire à son origine est nourri de ces expressions concrètes gestuelles. Comment passer de là à l'expression du monde *invisible ?* Il ne s'agit de rien moins que de la création du symbole et les théories de Jousse fournissent là-dessus matière à des réflexions fort suggestives.

Du style manuel l'homme passe au style oral. L'énoncé de l'action du sujet sur l'objet, M. Jousse l'appelle *geste propositionnel*. « Un geste propositionnel en déclenche un ou deux autres qui se balancent avec lui dans une curieuse unité musculaire et dansante. » L'ensemble de deux ou trois balancements, tantôt identiques, tantôt antithétiques, forme un schème rythmique. Les milieux ethniques spontanés improvisent et conservent leurs proverbes sous la forme de schèmes rythmiques oraux, binaires ou ternaires, aux balancements parallèles. Obéissant aux lois profondes physiologiques, ces schèmes rythmiques oraux se fixent facilement dans la mémoire. Telle est l'origine de toute versification. Nos livres sont pleins sur ce sujet d'erreurs grossières. Là où nous pensions que des poètes comme Homère, Hésiode, les trouvères avaient recours au rythme pour embellir leur récit ou charmer leurs auditeurs, il faudra chercher uniquement un outil didactique chargé de faciliter la mémorisation. Ces « compositeurs de style oral », nous les appelons poètes ; nous nous trompons, ils ont voulu être des savants : « dans son temps et dans son milieu, Homère était un historien tout comme l'auteur de notre histoire — didactiquement rythmisée — des exploits de Roland. »

Mais cette nouvelle psychologie du langage ne bouleverse pas seulement nos connaissances actuelles touchant le rythme et la versification. (Sur nos poètes modernes, Valéry, Péguy, Claudel, F. Lefèvre a. pp. 40-55, des réflexions bien intéressantes).

Les recherches de M. Jousse semblent devoir renouveler profondément l'exégèse. Des savants de la compétence d'Alfred Loisy ont favorablement accueilli les études des clichés rythmiques dans les deux Testaments. Les prophètes hébreux, Saint Paul, considérés comme compositeurs de style oral ont été l'objet des études expérimentales de M. Jousse. Mais là où ces recherches deviennent passionnantes, étant donné l'importance capitale du sujet, c'est quand elles se trouvent en présence de « Rabbi » Jésus le Messie. Jésus est né, a grandi, a enseigné dans un milieu de pur style oral araméen. Selon la coutume des Rabbis instructeurs, il improvisait son enseignement en Récitatifs didactiques, dans les genres de style oral familiers a son milieu ethnique : parabole, prière, mystère, apocalypse. Ses disciples étaient des *appreneurs par cœurs*. Quand ils durent prêcher, aux Grecs, les compositions orales du Maître furent traduites de l'araméen original en grec. On sait la difficulté de transvaser une pensée d'une langue dans une autre, à plus forte raison l'impossibilité de conserver le rythme de la langue de l'auteur. Grâce aux travaux de M. Jousse, « nos actuels discours grecs évangéliques, remis en

langue araméenne d'après les lois traditionnelles et rigoureuses du style oral araméen, nous redonnent les paroles mêmes de Jésus. »

On voit l'importance et la variété des conséquences qu'on peut tirer des travaux de Marcel Jousse.

Ce quatrième numéro de chronique renferme d'autres œuvres intéressantes : une éloquente étude de Pierre Termier : *La Vocation du Savant ;* un essai de Stanislas Fumet sur *La Philosophie d'Ernest Hello*, une conférence de Louis Massignon sur l'*Expérience mystique et les modes de stylisation littéraire*, qui est du plus haut intérêt ; Marcel Brion nous révèle un des plus grands poètes religieux de l'Allemagne, *Un poète mystique, Angelus Silesius*, dont il traduit d'admirables fragemnts du *Voyageur chérubinique*. J'en veux retenir ce distique : Homme, si le Paradis n'existe pas d'abord en toi, crois-moi, tu n'y entreras jamais. » Un beau récit mélancolique de Pierre Humbourg : *Mort de Capuri*. Et enfin, *Visage d'une inquiétude*, par André Harlaire, *Mon frère le Dominicain*, par E. Baumann, des poésies, traduites du russe, d'Alexei Remizof, de l'espagnol, par l'infatigable Valéry Larbaud, d'Eugenio d'Ors.

Aimé Lafont.

L'Année nue, par *Boris Pilniak*. — Virineya, par *Lydia Seifoulina*, « Les Jeunes Russes ». (Ed. de la Nouvelle Revue Française).

La série des « Jeunes Russes », à la Librairie de la N. R. F., s'ouvre par deux témoignages sur la nouvelle Russie, artistique, non politique. Il faut les lire.

L'un, l'*Année nue*, donne une synthèse de la vie russe dans une ville de province, loin de Moscou, en 1922 ; l'autre, *Virineya*, est un tableau de la vie paysanne en 1917-18. Ils ont de commun la sincérité, l'appétit de vérité, la valeur documentaire. De cette réalité, L. Seifoulina fait un récit où il y a du talent, ce Boris Pilniak un poème où il y a du génie.

L'*Année nue* a été louée : pas à sa valeur. Ce livre simple, fort, conçu dans une formule neuve, est au premier plan de la littérature européenne d'aujourd'hui.

La composition en est tout à fait originale. Cinématographique ? musicale ? l'un et l'autre à la fois. Une série de tableaux mouvementés, mimés. Peu de dialogue : personnages et choses s'expriment par le geste et l'attitude. L'auteur, partout présent, est partout caché. Le lecteur, qui est plutôt un spectateur, n'est

pas enchaîné par les réflexions de l'écrivain, il peut réagir selon sa nature. C'est un art tout objectif qui excite la subjectivité du lecteur, comme les faits de la vie.

Peu de description ; un décor à larges motifs. Enormément de suggestion. Les éléments expressifs sont introduits et répétés comme des leit-motivs ; ils pénètrent dans la mémoire sous une forme très simple et la remplissent d'harmoniques et de résonnances : cloches d'ordynine ; vestes de cuir des bolcheviks ; crâne du vieil archevêque ; syphilis ; revolvers ; maison seigneuriale délabrée comme les seigneurs ; la commune... La mort du vieil Archipor, le souterrain bondé de marchandises que les seigneurs ruinés revendent aux Tartares, la dissolution des mœurs anciennes et la cristallisation de mœurs nouvelles, l'évolution de la femme, l'atmosphère de tourmente, toute la réalité est rendue visuelle — même l'invisible. Comme on voit pendant un orage de nuit, à la lueur brève des éclairs, arbres, maisons, terre et ciel, arrachés de leur ordre normal et suspendus dans une atmosphère fantastique, ainsi la vision en éclairs du poète illumine, dans la nuit révolutionnaire, la société désaxée, les rapports entre hommes et choses bouleversés, les perspectives rompues, l'atmosphère sulfureuse et étouffante, jusqu'à ce que sur les ruines foudroyées se reforme un monde rafraîchi par l'orage. Quand vous refermez le livre vous avez reçu une révélation, une compréhension, un charme étrange.

Art cinématographique, musical ; il faut dire aussi, cubiste. La réalité, y compris celle de l'âme, est imposée par plans et arêtes vives. Les personnages sont simplifiés jusqu'à ce qu'on pourrait appeler l'image abstraite. Mais ce cubisme obéit à une loi interne d'harmonie ; cette musique à dissonances n'est jamais cacophonique. Ce que contient une telle œuvre, où le poète donne son coup de pouce à la matière réelle, pourrait peut-être s'appeler une poésie surréaliste.

Virineya est l'histoire d'une jeune paysanne de mœurs très libres dans un village perdu qu'est venu toucher, loin, très loin des grands centres, comme un flot dont la distance a amorti la violence, la tempête de la guerre et de la révolution. La courtisane villageoise est à la fin régénérée par l'amour pour un seul homme et par la maternité. On entrevoit à peine la déformation de l'idéologie révolutionnaire dans les cerveaux primitifs à peine le bouleversement de la propriété et le partage de la terre : si loin des grands foyers, la révolution elle-même paraît amorphe ; ou bien l'auteur n'a pas voulu mordre plus profondément sur cette farouche réalité.

C'est un récit continu qui fait d'abord penser à un alliage de

Gorki et de Tchékof. La rentrée du fils chez sa vieille mère, l'ingénieur en peine d'une femme, le paysan qui s'érige en saint, la mort appelée qui ne veut pas venir, la première séance de vote des paysans et paysannes sont des scènes vues, inoubliables. Mais peu à peu l'accessoire prend le pas sur l'essentiel. Il manque cette organisation qui dans l'*Année nue* est si forte sous l'apparence d'arbitraire. Le personnage central, à mesure qu'on avance, perd de sa solidité. Le réalisme exact du début tourne au mélodrame. La prise sur le lecteur se desserre au lieu de se resserrer... Tout de même c'est un beau livre, avec du pittoresque, de la vérité, une chaleur de sympathie. Le défaut, c'est la pointe de *littérature* que l'auteur n'a pu abolir. A part les gros mots et les mœurs faciles, penseés et langage sont souvent, non de paysans mi-russes mi-mongols de la Russie orientale, mais d'une institutrice de village telle qu'il y en eut au début de ce siècle en Russie. Il n'a manqué à l'auteur que d'orchestrer avec la liberté du poète, comme Pilniak, ces thèmes russes qui ne laissent pas que de faire un livre très riche : le paysan tourmenté par Dieu; le printemps et l'appel de la terre ; les tsars de ce monde qui s'entendent pour tuer des hommes parce qu'il y en a trop; la révolution vue dans la foule anonyme, grouillante et grise.

En publiant les « Jeunes Russes » la librairie de la N. R. F. rend un service éminent aux lettres européennes.

Etienne BURNET.

LES MÉMOIRES DE JOSÉPHINE BAKER (Kra, éditeur).

Recueillies par Marcel Sauvage et illustrées par Colin, elles ne sont guère l'image d'une vie, mais plutôt le prétexte à nous infliger un bon bain de noirceur et d'une innocence première que rien n'altère.

Il faut aimer particulièrement ces chansons nègres à soi-même dont les paroles ont été recueillies depuis la complainte de Mamama jusqu'à la tellement pour toujours sentimentale valse Always.

HENRI BRÉMOND, par *Maurice Martin du Gard* (Kra, éditeur).

On est bien loin d'adhérer, de près ou de loin, à une grande part des idées qui sont débattues dans ce livre et particulièrement à celles qui se refèrent au sens du divin ou à la doctrine religieuse. Mais on y trouve quelques remarques qui valent d'être signalées — les meilleurs esprits n'y prenant point toujours garde.

Ainsi, qu'il n'y a pas de poète moins *pur* que Paul Valéry,

théoricien de la poésie pure, mais lui-même didactique, cérébral, éloquent. Que Tancrède de Visan en 1904 avait déjà écrit : « Cette poésie possède le droit de s'asseoir au côté de la métaphysique sa sœur et peut se définir une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au cœur. Aussi, que l'intuition bergsonienne a apporté un fondement théorique au symbolisme du poète.

On y trouve, de plus, une excellente et bien agréable condamnation de la dialectique et du rationalisme maurassiens dont l'impuissance mortelle a donc frappé même qui pourrait se vouloir, en certaines heures, leur allié.

La suite dans les idées, par *Drieu La Rochelle* (Au Sans-Pareil).

Une bassesse indéfinie hurle après un besoin de grandeur infini. Et comme on ne résoudra pas facilement ce désaccord durable entre certains rêves et certaines réalités. Drieu se consume au feu des découvertes impossibles. Il s'est souvent trompé : il le reconnaît.

La chose est d'autant plus sympathique que les vérités et les idées sur quoi vit Drieu La Rochelle semblent vraiment prendre naissance dans les mouvements les plus secrets de son sang : ce qui leur accorde une force de vie que l'on reconnaîtra avec amitié.

André Gaillard.

La vie sentimentale de Paul Gauguin, par *Jean Dorsenne* (L'Artisan du Livre. Collection des Cahiers de la Quinzaine).

Henri Rousseau, le Douanier, par *Philippe Soupault* (Quatre-Chemins).

Gavarni, par *André Warnod* (Rieder).

La Chanson de ma Vie, par *Yvette Guilbert* (Grasset).

Pourrait-on appliquer à un pur artiste comme Gauguin la commune mesure permettant de comparer les autres hommes ? Les faits brutaux (le réel), les voici : Gauguin avait une situation brillante chez un agent de change parisien. Marié à une Suédoise, père de quatre enfants, il jouissait d'une large aisance et d'un confort que beaucoup envieraient. Brusquement il quitte son lucratif emploi. Il abandonne la Bourse. Sa femme s'en re-

tourne dans son pays natal, emmenant avec elle ses enfants. (Seul le petit Clovis partagera quelque temps la vie de l'artiste). Pour Gauguin c'est la destruction du foyer. La misère. La misère, entendez bien, dans ce qu'elle a de plus implacable : on ne mange pas tous les jours, on couche sur le plancher d'une chambre glaciale... (« on s'y habitue écrit Gauguin, mais ce qui est terrible dans la misère, c'est l'empêchement au travail, au développement des facultés intellectuelles »).

Donc, la *réalité* n'est pas brillante, mais la *vérité* de Gauguin se situe sur un autre plan. Sa vérité, c'est qu'il répondait à l'appel irrésistible de l'art. Contre tout, contre tous, contre soi-même. Il *savait* qu'il avait une œuvre à accomplir. Il ne se trompait pas sur le sens de sa destinée. Avait-il le droit de se sacrifier ?... Sans aucun doute.

J'aperçois la petite tête plate de la question insinueuse : avait-il le droit de sacrifier les siens ?... La question, ainsi posée, l'est faussement. Dans tout problème il y a des « données ». D'abord la femme de Gauguin était à l'antipode de la sensibilité de l'artiste. Petite bourgeoise élevée dans un milieu étroit et hypocritement puritain, elle ne comprenait absolument rien à son mari.

Les actes de celui-ci, son attirance vers la peinture (elle aurait compris qu'il peignît les dimanches et jours fériés !), ses goûts, bref, toute en lui, à sa campagne demeurait étranger. Donc entre ces deux êtres, incompréhension, incompatibilité. Et c'est là le grand tragique de la vie de Gauguin. Pour lui, pas d'autre issue qu'un farouche isolement. Ceci posé, on peut maintenant demander : « Avait-il le droit de sacrifier les siens ? » Certainement. Droit contestable humainement, mais l'Art et la Religion dans leur vérité mystique ne sont-ils pas situés en dehors de l'humain ?...

D'ailleurs Gauguin n'a pas véritablement sacrifié les siens. Il s'est créé sur l'artiste une légende injuste. On l'a montré mauvais mari, mauvais père. On l'a dépeint comme un débauché assoiffé de jouissances. On expliquait ainsi son départ pour Tahiti, alors qu'il a tant insisté pour prouver que s'il restait à Tahiti, c'est parce que « cet exil lui était favorable. »

Il faut remercier M. Jean Dorsenne de s'être appliqué à détruire la fiction grotesque. Les lettres de Gauguin n sont, sous le masque de l'ironie ou du détachement, parfois même de la méchanceté (la haine, plus justement, cette autre face de l'amour) que le cri d'angoisse d'un être torturé.

Autant lorsque la seule curiosité perverse guide la publication de lettres intimes, je considère cette divulgation, soit comme un

bas chantage, soit comme la plus vile prostitution, autant lorsque ces lettres servent à faire justice d'une légende mensongère et tenace qui salit une mémoire, j'ai conscience qu'on remplit son devoir en les publiant. Le livre de M. Jean Dorsenne est un beau livre que nous devons à son affectueuse piété envers l'artiste de l'île enchantée. Style sobre, dénué de toute vaine dithyrambe. L'auteur s'efface volontairement derrière la grande figure de Gauguin, et cette simplicité nous émeut particulièrement. Elle est la marque d'un homme de cœur.

*
* *

Entre la vérité et la réalité, il y a place pour la légende. Et, par un phénomène maintes fois constaté, celle-ci peut, bien souvent, seule subsister. Elle a force de loi. Elle crée un être qui, somme toute, se rapproche davantage du vrai que des apparences. Et quel peintre, plus que le Douanier, le « mirifique Rousseau » comme l'appelait Jarry, en a jamais été davantage entouré ?... « Sa légende aujourd'hui est plus merveilleuse que sa vie. Je la découvre sous la lumière des années. Elle est vivante ». Plus que d'un historiographe, le Rousseau de Soupault, est d'un poète. Poète, Philippe Soupault l'est sans effort, on peut dire malgré lui. Cela nous vaut dans son livre des phrases de cette heureuse veine : « Le soleil qui dort dans un litre de vin, la gloire qui pend au refrain des chansons populaires, le dieu qui marche sur les champs de blé et la vie de chaque jour qui tient dans ses mains la naissance du matin et la mort du soir brillent au bout des pinceaux. » Peu nous importe la part de fiction qui entre dans ce livre, l'auteur nous donne une œuvre toute de fraternelle et d'humaine compréhension.

« Peindre ses rêves et ses souvenirs, singulière destinée des « peintres qui veulent et qui peuvent seulement représenter. Ce « mécanisme, cet automatisme sont des liens qui risquent toujours « d'étouffer le prisonnier. Le plus simple est de se soumettre. Le « nœud coulant ne pardonne pas. Rousseau, le premier, et peut- « être le seul, ne chercha pas à se débattre. Il accepta cette « contrainte et ne sentit pas la morsure de la corde. »

La splendide naïveté du Douanier ne saurait être mieux définie.

*
* *

Nul mieux qu'André Warnod n'était qualifié pour nous parler du brillant « héritier des petits maîtres du XVIII^{e} siècle. » L'esprit mordant du dessinateur satirique qui sut rendre à jamais l'image de la société sous Louis-Philippe, ainsi que sa vie si curieuse, sont pour André Warnod, prétextes à de bien charmantes lignes, dans lesquelles l'érudition sait élégamment se parer de la plus spirituelle bonhommie. Les nombreuses illustrations de cet ouvrage, dont certaines accompagnées de légendes de l'étincelant collaborateur au vieux « charivari », donnent de l'œuvre si riche de fantaisie et de verve qu'il nous légua, un très juste aperçu.

*
* *

Enfin, pour clore cette chronique, je voudrais dire quelques mots des mémoires que la célèbre Yvette Guilbert publie sous le titre : « *La Chanson de ma vie.* » Je tiens à citer ce livre pour l'étrange impression qui se dégage du chapitre que l'auteur consacre à Toulouse-Lautrec. Le nain génial et torturé demeure dans la mémoire du lecteur comme les lambeaux d'un rêve hallucinant. Son œuvre, rauque éclat d'un rire démoniaque, s'éclaire d'un jour atrocement révélateur sous la lumière crue de ces pages.

Roger BRIELLE.

REVUES

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (août) : *Intermèdes* de Socren Kierkegaard. J'ai signalé le mois dernier les *Fragments d'un journal* parus dans COMMERCE. Les pensées composant *Intermèdes* ont un intérêt non moindre ; je ne sache pas qu'on puisse aller plus loin dans l'ironie douloureuse et la sincérité intellectuelle.

La Trahison des Clercs, par Julien Benda, un document dont nous parlerons longuement et qu'il nous paraît indispensable de connaître.

EUROPE (août) : *Le langage des philosophes*, par Jean Prévost. *Le boy de sa Majesté*, par Pierre Humbourg. La fin de l'enquête de Georges Chennevière en Pologne, notes qui font davantage regretter que cet homme dont la conscience semble si belle, si émouvante, soit mort.

Les Marges (août) : M. Denis Saurat s'attaque à *Bossuet* de la plus audacieuse manière. C'est décidément un critique bien remarquable et toujours intéressant que M. Saurat. Même quand on ne pense pas comme lui, il vous force à considérer son point de vue. C'est ma foi bien remarquable, en ces temps, de voir un homme qui paraît penser comme il l'entend, pour son plaisir.

La Revue Nouvelle (août-septembre) : *Bibliothèque choisie*, par Jean Cassou, des notes. D'excellentes chroniques de livres. *Colette*, par M. A. Saint-Georges.

Notre Temps (août) : *La politique à vingt ans*, par Robert de Jouvenel.

LA PEINTURE

CHRISTIAN BERARD

Pour la nouvelle génération des peintres et des poètes se fait sentir un urgent besoin de changer d'air ; les uns et les autres se doivent de sortir de la peinture et de la poésie dites « modernes ». Pour ceux-ci le cas est encor plus complexe : Ils sont prisonniers d'un vocabulaire, d'une manière de penser, de tout un décor dont se sont servis beaucoup trop de faux poètes qui par leur influence, ont entraîné à leur suite des jeunes au talent peut-être authentique. Le cas de la peinture est tout à fait différent. Les jeunes peintres, eux, ont reçu ds leçons profitables, ils ont eu de vrais maîtres, qu'ils sachent ouvrir les yeux.

Christian Bérard qui est essentiellement peintre, a compris le danger de la peinture de notre époque, il a compris qu'elle était en train de se mourir et de mourir d'inanition. Maintenant on cherche le fin du fin, l'art de placer un point et une courbe sur une surface. Que ces exemples servent : ils sont utiles, mais qu'on s'en tienne là.

Après le cubisme où toutes les expériences ont été faites et magistralement, de jeunes peintres essayèrent d'adopter une formule nouvelle. Chirico dans un tout autre état d'esprit y avait déjà excellé (1), mais cette formule est épuisée à présent et d'ailleurs elle

(1) A. *Les toiles d'avant la guerre qui dégageaient une poésie tragique, poignant. Non celles de maintenant.* B. *Un peintre jeune bien qu'influencé par la poésie, a su garder un juste milieu et rester un peintre admirable : André Masson.*

menait elle aussi la peinture à sa mort. « Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines — où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le ceuillir. » Ces deux vers d'Apollinaire définissent à merveille la peinture poétique. Ce serait bien si la peinture pouvait servir à cela. Mais ici il y a une confusion terrible. La peinture est la peinture. Elle a ses droits. Un peintre ne doit pas être un poète ou ne doit l'être que dans la mesure où il est peintre. Le tout est de savoir s'arrêter à temps, de comprendre où la peinture cesse subitement d'être de la peinture pour ne devenir que de la poésie enfermée dans des couleurs et dans des formes strictes et définies. Le vice de notre époque réside justement dans le mélange des arts.

Il ne faudrait pas considérer l'art de Christian Bérard sous un jour étroit, ne voir en lui qu'un remarquable portraitiste qui saisit le miracle d'un regard ou la merveilleuse contraction d'une joue. Ses toiles méritent mieux. Elles ont en ce moment un intérêt d'un autre ordre. Christian Bérard a devant lui un grand avenir s'il sait utiliser ses dons et s'il corrige certains défauts de sa peinture : entre autres pu peu de cette mollesse qu'on ne rencontre d'ailleurs presque plus dans ses dernières toiles.

Toute sa peinture est justement une protestation contre la peinture : entre autres un peu de cette mollesse qu'on ne rencontre ture d'un état où elle s'anémiait, d'une atmosphère irrespirable (2).

Sa peinture qui va des primitifs français et allemands, de Paolo Ucello, de Poussin à Manet en passant par Delacroix, qui va de la statuaire grecque, des mosaïques romaines aux figures byzantines et à certaines têtes de la Chine ancienne, a pris en parcourant le passé (mais non pas comme on visite un musée et sans subir aucune influence) une fraîcheur étonnante ; elle retrouve dans le visage humain, dans l'interprétation d'un cou, d'un bras ou d'une main, tout le douloureux mystère que la nature sait mettre dans nos muscles. Bérard a profité des leçons de Picasso, ce maître admirable. Mais il a su également se dégager de tous les préjugés, de tous les procédés dont s'encombrent encore beaucoup de peintres et qui font que la peinture est une vaste entreprise de confection contre quoi il faut à tout prix réagir, quoique sa jeunesse trouve encore un certain plaisir à des « trucs » qu'il abandonnera bientôt comme un enfant quitte ses jouets éventrés : reliefs, personnages volontairement salis, brouillés...

(2) *Quelques peintres jeunes suivent, chacun avec son talent personnel une voie parallèle et parmi ceux-ci : Charbonnier, Tchelitchew.*

Bien qu'il ne néglige pas la poésie (surtout dans ses dessins qui ont le sens du merveilleux, d'un merveilleux à la fois sobre et intensément poétique, au même degré que certains illustrations de livres d'enfants), elle n'est pas pour lui un écueil. Il n'a pas même effleuré le danger. Il a été droit à un autre but qui, s'il l'atteint tout à fait, fera de lui un grand peintre. C'est à lui de se méfier des conseils des gens qui l'entourent. Il a gardé de la poésie ce qu'il fallait en garder : un état tragique entre la réalité et le rêve. Et cette poésie humaine venant du fond de l'âme, la seule qui soit véritable, il sait l'exprimer dans une prunelle, dans l'angoisse d'un front, d'une lèvre, dans la fièvre d'une veine. Cette poésie d'ailleurs relève uniquement du domaine pictural pur.

Après s'être fait la main dans des portraits grandeur nature, après avoir compris que la poésie du rêve n'est pas picturale mais que la vraie poésie en peinture est de représenter un dormeur, Christian Bérard est appelé à brosser de grandes fresques avec de nombreux personnages.

Il sait voir les visages des hommes qui l'entourent, qui vivent autour de lui. Il s'est nourri des témoignages du passé, il a tout absorbé, tout digéré, et cela est loin de lui maintenant. Il peint ce qu'il a envie de peindre, séduit qu'il est par la vie intérieure d'un visage entrevu, par les éclairages des cirques forains, par le tragique des cires articulées dans les foires. Sa peinture qui pour un œil exercé, laisse transparaître une habileté consommée, un sens très développé de la forme, a en même temps dans un autre domaine, la naïveté admirable et au plus haut point émouvante de ces figurines de cire : « L'adieu au condamné », « L'évasion du bagne »... Dans ce genre ses dernières toiles sont les plus réussies : une série de têtes de prisonniers, visages blafards se découpant sur les pierres d'un mur. C'est dans celles-ci qu'on découvre l'émotion la plus nue, exprimée sans trucs, la poésie la plus simplement tragique, en même temps que le don d'un peintre véritable.

Georges HUGNET.

Au sommaire du numéro de novembre
les *Cahiers du Sud* publieront :

Bakâr, conte de Panaït Istrati.

Une psychologie du langage : Marcel Jousse, étude d'Aimé Lafont.

L'Exilé de Moëlan, poème d'André Salmon.

Le Journal du coiffeur, nouvelle de Marcel Jouhandeau.

La Terre n'est à personne, par André Gaillard.

Poèmes de Laurence Algan.

Ma folie, conte, par Jean Lebrau.